

**Literární teorie Umberta Eca  
a minimalistický narativ**

**\* \* \***

**Towards an Eco-Inspired Poetics  
of Minimalist Narrative**

**Anežka Kuzmičová**

**Diplomová práce**

**Univerzita Karlova v Praze  
Filozofická fakulta  
Ústav české literatury a literární vědy  
Obor: komparatistika  
2007  
Vedoucí: Petr A. Bílek**

# Obsah

Úvod	4
Kapitola 1: Minimalismus není	7
1.1 Minimalismus I: Dříve i později, mezi kontinenty I	7
1.2 Minimalismus II: Minuitieuse, La France I	12
1.3 Minimalismus III: Jean-Philippe Toussaint, <i>Fotoaparát</i>	15
Kapitola 2: Eco, paradoxy a předpoklady	19
2.1 Eco I: <i>Summa Econis</i>	19
2.2 Eco II: Otevřené dílo dříve	20
2.3 Eco III: V obecné teorii sémiotiky	22
2.4 Eco IV: Modelový čtenář dříve i později	24
2.5 Eco V: Otevřené dílo později	25
2.6 Eco VI: Četba jako spolupráce	27
Kapitola 3: Minimalismus je, čím není	36
3.1 Minimalismus IV – Eco VII: Naivní čtení, Toussaint není Flaubert	36
3.2 Minimalismus V – Eco VIII: Narativní izotopie, „o čem“ by román mohl být	37
3.3 Minimalismus VI – Eco IX: Inferenční výlety a virtuální kapitoly, falešné sliby	43
Kapitola 4: Minimalismus je, čím je	57
4.1 Minimalismus VII – Eco X: Možný svět a jeho aktanti, „o čem“ román je	57
4.2 Minimalismus VIII – Eco XI: Aktanční izotopie, věci, věci, věci	62
4.3 Minimalismus IX – Eco XII: <i>Fotoaparát</i> jako metatext, realita na vidličce	68

<b>Kapitola 5: Eco, paradoxy a závěry</b>	<b>71</b>
<b>5.1 Minimalismus X - Eco XIII: Eco o minimalismu, minimalismus</b>	
<i>Fotoaparátu</i>	<b>71</b>
<b>5.2 Minimalismus XI – Eco XIV: Eco a minimalismus, různé strany téhož</b>	<b>72</b>
 <b>Kapitola 6: Minimalismus je...</b>	 <b>74</b>
<b>6.1 Minimalismus XII: Minuitieuse, La France II</b>	<b>74</b>
<b>6.1.1 Minimalismus je (pr)ožívání věcí</b>	<b>75</b>
<b>6.1.2 Minimalismus je (pr)ožívání věcí je hra</b>	<b>76</b>
<b>6.2 Minimalismus XIII: Dříve i později, mezi kontinenty II – dodatek</b>	<b>78</b>
<b>6.2.1 Dříve i později</b>	<b>78</b>
<b>6.2.2 Mezi kontinenty</b>	<b>79</b>
 <b>Bibliografie</b>	 <b>83</b>
 <b>Summary</b>	 <b>87</b>
 <b>Resumé</b>	 <b>92</b>

# Úvod

Tento text je výsledkem setkání dvou témat, dvou otázek:

a: Co je to minimalistický narativ?

b: Jaké metodologické možnosti skýtají literárněsémiotické teorie Umberta Eca?

Obě je třeba alespoň stručně zdůvodnit a upřesnit.

Ad a: Pojem „minimalismus“ je dnes v kruzích zabývajících se literaturou nadužíván, a ztrácí tak svůj smysl. Neexistuje pro něj definice. Názory na to, co všechno ještě je a co už není „minimalistické“ vyprávění, se rozcházejí. Dokonce spolu ani nekomunikují. Nestřetávají se. Řečeno přesněji tedy „minimalismus“ v běžném úzu není pojmem, nýbrž nadmíru nepřesným lidovým výrazem, po němž ti, kdo píšou o literatuře, sahají v okamžiku slovní nouze. Za „minimalistický“ dnes bývá označován kdejaký román – u žánru *románu* zůstaneme pro přehlednost až dokonce, neboť mi nejde o „minimalistický tvar“ či „rozsah“, nýbrž o „minimalistický narativ“ –, který je nějak „redukován“. V jakém ohledu a ve srovnání s čím je redukován, už většinou nikdo nevysvětluje. Následující stránky představují pokus učinit z výrazu pojem. Nebude mě zajímat, proč je narativ, který osobně považuji za minimalistický – román *L'appareil-photo* (1988) Jeana-Philippe Toussainta –, napsán zrovna tak, jak je napsán. Přesto budu ve svém čtení brát trvalý zřetel na literární historii. Bude mě zajímat, jak je napsán. Bude mě zajímat, proč způsob, jímž je napsán, vede právě k takovému estetickému účinku, který se nezdráhám teď a tady nazvat minimalistickým. Budu při tom vycházet z přesvědčení, že estetický účinek je vždy výsledkem *spolupráce* mezi textem a čtenářem.

Ad b: Umberto Eco kdysi učinil velkolepý pokus průběh této spolupráce zmapovat, přesto bývá jako literární teoretik běžně opomíjen. Patrně za to do jisté míry mohou historické okolnosti, za nichž své stěžejní literárněsémiotické dílo – *Lector in fabula* (1979) – publikoval: šlo o dobu, kdy byla na vzestupu dekonstrukce a rozpravám o konečnosti literárního významu nebylo práno sluchu. To však nic nemění na tom, že Eco tehdy vytvořil – jakkoli diskutabilní – zcela jedinečnou syntézu intenzionálních a extenzionálních sémiotických teorií četby. Nechci se proto v této práci zaměřit předně na limity, jako to činí jiní, nýbrž na možnosti využití Ecova schematu čtenářské spolupráce a přidružených pojmů. Prezenci teoretického poselství knihy *Lector in fabula* a jeho aplikaci na zvolený materiál bude předcházet krátký pohled do její prehistorie, v průběhu výkladu pak budu místy

odkazovat do její budoucnosti a naznačovat tak další vývoj Ecova uvažování. Spolupráce mezi Ecovým myšlenkovým systémem a Toussaintovým záludným narativem – spolupráce, která se ukáže být plodnou –, pak vyústí v (prozatímní) literárněsémiotickou definici narativního minimalismu.

„Kapitola 1: Minimalismus není“ krátce pojednává o používání pojmu „literární minimalismus“ a jeho proměnách v čase (osmdesátá versus devadesátá léta) a prostoru (Spojené státy versus Evropa), o tradicionalistických očekáváních dnešního (nejen) profesionálního čtenáře a o nemožnosti sjednotit všechny „minimalismy“ v jeden. Jako případ *à part* je zde se zřetelem k francouzskému *renouveau romanesque* osmdesátých a devadesátých let naznačena situace ve francouzské literární vědě a světové romanistice. Tento nástin, zaměřený na mladou – tzv. „minimalistickou“ – generaci autorů nakladatelství Minuit, tvoří úvod k Toussaintovu románu *L'appareil-photo*, který je zde rovněž stručně představen.

„Kapitola 2: Eco, paradoxy a předpoklady“ je kritickým pohledem na vývoj Ecovy sémiotické teorie literární interpretace do roku 1979 a na proměny Ecova chápání literárního významu a informace. Kromě schematu čtenářské spolupráce, které je zde přetištěno, a kategorie „kódy a subkódy“ je v této kapitole popsána geneze některých přidružených pojmů: *uzavřené versus otevřené dílo, modelový čtenář, naivní versus kritická četba*.

„Kapitola 3: Minimalismus je, čím není“ umožňuje bližší pohled na Ecovy kategorie „diskursivní struktury“, „narativní struktury“ a „předpovědi a inferenční výlety“ a na základě přímé konfrontace s Toussaintovým *L'appareil-photo* je částečně podrobuje kritice. Někde – například v případě pojmu „signál napětí“ – naopak předkládá návrhy k jejich rozvinutí. Co se týče četby Toussaintova románu, napomáhá zde Ecova nomenklatura objasnit obzvláště vysoký podíl čtenářské presupozice na konečném estetickém účinku. V rámci spolupracující dvojice text-čtenář tak těžiště výkladu spočívá na čtenáři, aniž se při tom ztrácí ze zřetele výstavba samotného textu. Výsledkem je podrobná analýza Toussaintova narativního „iluzionismu“.

„Kapitola 4: Minimalismus je, čím je“ se soustředí na „vyšší“ úroveň schematu čtenářské spolupráce, konkrétně na kategorie „aktanční struktury“ a „možné světy“, které – v rozporu s Ecovými hypotézami – teprve umožní identifikovat, co vlastně činí Toussaintův příběh příběhem, neboli: kde lze nalézt jeho sémantickou kontinuitu, jeho izotopii. Výsledkem je opět přehodnocení Ecových teoretických východisek – především jeho

neuvědomělé *hierarchizace* tzv. s-nezbytných vztahů – i analýza Toussaintova románu jako celku. Ta ústí v závěr, že *L'appareil-photo* je v první řadě vyprávěním o novém – rozuměj románem dosud nekodifikovaném – způsobu percepce: za jeho ústřední aktéry lze označit obyčejné věci.

„Kapitola 5: Eco, paradoxy a závěry“ je pokusem o stručnou závěrečnou abstrakci z poznatků, které setkání Ecova schematu čtenářské spolupráce a Toussaintova románu přineslo. Minimalistický narativ je zde prozatímně definován jako zvláštní případ uzavřeného sémiotického objektu. Ecova literárněsémiotická teorie se ve výsledku jeví jako velmi vhodný nástroj k uchopení těch narativů, které se výraznou měrou vymykají literárním normám své doby, a do jisté míry i metanarativů obecně.

„Kapitola 6: Minimalismus je...“ vztahuje dílčí poznatky o Toussaintově *L'appareil-photo* na texty dalších autorů mladé generace nakladatelství Minuit, a částečně tak uvádí na pravou míru zjednodušení, kterého se dopouštějí ti, kdo všechny tyto autory označují za „minimalisty“. Za základní společný rys těchto románů je označena výše popsaná nová citlivost vůči obyčejným věcem spojená s hrou a hravostí, která však sama o sobě negarantuje, protože ani nemůže, minimalistický estetický zážitek. Minimalismus v literárněsémiotickém pojetí je totiž – potenciálně historicky proměnnou – výsadou revoluční literární události, a nelze jej tudíž hledat v tvorbě celé jedné generace. Na závěr jsou načrtnuty jisté paralely mezi tvorbou dotyčných francouzských autorů a vybranými romány z jiných oblastí západní kultury. Tyto podobnosti by mohly nasvědčovat tomu, že nová románová poetika nakladatelství Minuit má podstatně hlubší antropologický základ, než by se na první pohled mohlo zdát.

Francouzské, italské a norské citace uvádím vždy v originálním znění a českém překladu. Tam, kde existuje knižně publikovaný český překlad, používám publikovanou verzi, v ostatních případech uvádím vlastní překlad. Anglické citace ponechávám pouze v původním znění. Ecovy teoretické práce cituji italsky nebo anglicky v závislosti na tom, která verze textu vyšla dříve.

# Kapitola 1: Minimalismus není

*Har man tagit djävulen i båten får man ro honom i hamn. / Kdo jednou vzal d'ábla na palubu, ať ho odveze až do přístavu.*

*(švédské rčení)*

## 1.1 Minimalismus I: Dříve i později, mezi kontinenty I

Pro „minimalistickou“ narativní prózu neexistuje uspokojivá definice. Co s příznačnou vágností nazýváme výrazovou ekonomikou, se u slovesného umění objevuje (v různých podobách) od nepaměti. Ve své apologii amerických minimalistů, jejichž tvorbu první vlna dobové kritiky vesměs hlasitě zavrhlaby coby neumělecký „K-Mart realism“ (Motte 1999: 22), to kdysi připomněl John Barth: „The oracle at Delphi did not say, ‚Exhaustive analysis and comprehension of one’s own psyche may be prerequisite to an understanding of one’s behaviour and of the world at large‘; it said, ‚Know thyself.‘“ (Barth 1986: 25)

Konkrétně literatura, již se Barth ve své historizující úvaze zastal, je paradoxně fenoménem časovým: představuje relativně ohraničený korpus románů a především povídek napsaných ve Spojených státech v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století a více než cokoliv jiného se tak blíží označení „literární směr“ či „škola“.<sup>1</sup> Ani zde ale není společný poetický základ natolik pevný, aby spojení „literární minimalismus“ jednou provždy ztratilo svou kompromitující elasticitu. A to ani přesto, že literární věda v tomto směru podnikla množství pokusů.<sup>2</sup> Teoretické tázání po obecné povaze „literárního minimalismu“ jako historického jevu značně komplikuje skutečnost, že přívlastky jako „minimální“ či „redukováný“ si *per definitionem* žádají srovnání. Fakt, že jednotlivé texty či autorské idiolekty jsou pod hlavičku minimalismu od počátku řazeny na základě velmi různých kritérií,<sup>3</sup> ho pak předem odsuzuje k neúspěchu.

V americkém kontextu je minimalismem běžně nazývána taková narativní próza, která se vyznačuje „minimální“, rozuměj „s banalitou hraničící“ tematikou. Zároveň však text musí

1 Pevné jádro této školy tvoří Raymond Carver, Amy Hempelová, Mary Robisonová, Joan Didionová, Ann Beattieová, Frederick Barthelme. Americký minimalismus je úzce spjat s náhlou inflací povídkového žánru ve Spojených státech, „pravověrní“ minimalisté produkují převážně povídky. O genetických vazbách mezi povídkou jako žánrem a minimalismem jako literárním směrem spekuluje Cynthia Whitney Hallettová (cf Hallett 1999).

2 Pro jeden z nejdůkladnějších seznamů obvyklých literárních postupů amerických minimalistů cf Herzinger 1989.

3 Ani zdánlivě elementární kritérium absolutní délky textu zde nelze uplatnit. Například „minimalistické“ romány Joan Didionové nebo Ann Beattieové se délkou nijak nevymykají románovému „průměru“.

vykazovat větší než malou míru redukce v oblasti kompozice, stylu, děje, popisu nebo alespoň psychologie postav. Možných projevů minimalismu je tedy přesně tolik, kolik dokážeme v literárním díle pojmenovat „složek“, a mají navíc tu zásadní nevýhodu, že se z pochopitelných důvodů nikdy nesejdou v *plném* počtu, ba dokonce lze zřídka zaznamenat opakovaný výskyt jedné z kombinací. Teoretik minimalismu Edward Strickland tak estetický minimalismus definuje široce jako „a movement, primarily in postwar America, towards an art – visual, musical, literary, or otherwise – that makes its statement with limited, if not the fewest possible, resources“ a jeho literární „odnož“ charakterizuje stejně lakonickým jako bezbřehým „event-free narrative and expressionless lyrics“ (Strickland 1993: 7).

Stricklandem zvolené přívlastky „event-free“ a „expressionless“ nám neříkají mnoho. Zároveň ale geniálně stručně vypovídají o tom, jaká očekávání čtenář ještě v dnešní době zcela samozřejmě na literaturu klade. Přestože „už“ u Flauberta, jednoho z praotců literární moderny, můžeme zaznamenat nápadný přesun těžiště narativní prózy od akce, času, syntagmatu směrem k popisu, prostoru, paradigmatu, vnímáme stále vyprávění automaticky skrze to, čemu lidově říkáme „děj“ či „příběh“: skrze množství a charakter explicitně zaznamenaných a objektivně identifikovatelných „událostí“.

Že se vyprávění příběhem nevyčerpává, cítí podvědomě každý. Přesto když se v běžném hovoru chceme zeptat na povahu nějakého literárního či filmového vyprávění, říkáme vždycky nejprve: o čem to je? Ať už otázku míníme v tom nejdoslovnějším či v přeneseném smyslu, očekáváme, že odpovědí dostaneme výčet událostí v časovém sledu. Jiný typ výčtu si vzhledem k tomu, že jazyk plyne v čase, ostatně ani neumíme představit. Co však v dnešní době, u vědomí překotného „vývoje“, jímž vyprávěcí technika za posledních sto padesát let prošla, můžeme s jistotou považovat za událost, za jeden relativně ohraničený úsek v běhu vyprávění? Chceme-li o vyprávění hovořit podrobněji, měli bychom jeho koncept vyvést mimo oblast selského rozumu, tedy mimo oblast Stricklandovy intuice. Přední naratolog Gerald Prince se v osmdesátých letech dvacátého století pokouší definovat jak událost (*event*), tak minimální vyprávění (*minimal narrative*) a minimální příběh (*minimal story*):

[Event is a] change of state manifested in discourse by a process statement in the mode of *Do* or *Happen*. An event can be an action or act (when the change is brought about by an agent: „Mary opened the window“) or a happening (when the change is not brought about by an agent: „the rain started to fall“) [...] (Prince 1987: 28)



[Minimal narrative is] 1. A narrative representing a single event: ‚She opened the door.‘ 2. A narrative containing a single temporal juncture (Labov): ‚She ate then she slept.‘ [...] [Minimal story is] a narrative recounting only two states and one event such that (1) one state precedes the event in time and the event precedes the other state in time (and causes it); (2) the second state constitutes the inverse (or the modification, including the „zero“ modification) of the first. ‚John was happy, then he saw Peter, then, as a result, he was unhappy‘ is a minimal story. (Prince 1987: 53)<sup>4</sup>

Jak vidno, Princeovy definice „lidové“ pojetí narativu potvrzují: za základ a svrchovaný „předmět“ (*content*) vyprávění se považuje událost ve smyslu změny stavu. Jakkoliv například etymologie českého slovesa „vyprávět“ o časovém rozměru vyprávěného nic nevypovídá.<sup>5</sup> Vše, co ve vyprávění není příběhem sestávajícím z takových událostí, nazývá Prince diskursem (*discourse*; *the „how“ of a narrative as opposed to its „what“*; Prince 1987: 21). Právě díky tomuto silně „akčnímu“, časovému, syntagmatickému chápání narativu se mohl pojem „literární minimalismus“ v Americe sedmdesátých let vůbec zrodit. Texty, které daly k jeho zavedení podnět, se totiž vyznačují nápadným zájmem o „bezvýznamný“ detail, viděno z druhé strany pak „oslabeným“ dějem.

Dnešní evropská literární věda, ale i ostatní literární instituce, tj. nakladatelství a kritika, už spojení „literární minimalismus“ používají velmi hojně a volně pro nové texty západní kultury (nejen americké, nejen pocházející ze sedmdesátých a osmdesátých let), u nichž se tendence redukovat projevuje hrubě podáno buď v „předmětu“ (výše jmenovaný děj, psychologie postav atp.), nebo ve „výrazu“ (výše jmenovaná kompozice, styl atp.), případně ve vybraných aspektech „obojího“.<sup>6</sup> Podáno ještě hruběji je minimalistický narativ v běžném úzu buď takovým vyprávěním, kde se kolem „bezvýznamných věcí“<sup>7</sup> nadělá příliš mnoho řeči

4 Podle Itala Calvina napsal nejkomprimovanější literární narativ na světě Guatemalec Augusto Monterroso. Zní: „Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.“ / „Když se probudil, dinosaurus už byl pryč.“ (Calvino 1993: 58)

5 Těžko navíc můžeme tvrdit, že například ekfráze není vyprávěním: když pěvec popisuje (*describes*) slavný dekor Achillova štítu, vypráví (*narrates*). Ani Prince se při definování jednotlivých odvozenin slovesa |vyprávět|–|narrate| nevyhnul paradoxům: |Narratable| je podle něj například „[that] which is worthy of being told“. Sloveso |tell| přitom může podle kontextu znamenat |narrate| i |describe|. O vyprávění jako činnosti i výsledku činnosti Prince říká: „Narration is *traditionally* distinguished from description and from commentary *but usually* incorporates them within itself.“ (Prince 1987: 57; zvýraznila A.K.)

6 Barth rozlišuje minimalismus na třech úrovních: minimalismus formy (*minimalism of unit, form and scale*; délka slova, věty, odstavce, textu), stylistický minimalismus (*minimalism of style*; tón řeči, volba lexika, syntax, rétorika), minimalismus látky (*minimalism of material*; líčení postav a prostředí, děj, zápletky). Toto dělení, co do počtu kategorií zdánlivě „jemnější“, považuji za příliš hrubé i pro selský rozum. (Barth 1986: 2)

7 Především právě kvůli nedostatečně „důstojnému“ předmětu vyprávění, rozuměj kvůli tematizaci „příliš všednodenních“ prostředí a dějů, upadly zpočátku v obecnou nemilost práce amerických minimalistů, jak napovídá i výše zmíněná přezdívka „K-Mart realism“.

(*story* < *discourse*),<sup>8</sup> nebo naopak takovým vyprávěním, kde se v poměru k množství a charakteru explicitně zaznamenaných a objektivně identifikovatelných událostí hovoří příliš málo (*story* > *discourse*). Minimalistickým je tak intuitivně nazýván jakýkoliv text, který vykazuje redukci libovolného druhu, a to v *poměru* k jakési momentální (a lokální) představě narativu „bezpříznakového“ či „tradičního“ (*story* ≈ *discourse*), a v jehož vnitřní výstavbě lze zároveň zaznamenat specifický, příznakový poměr mezi složkami, jež naratologie označuje jako *story* a *discourse*, *histoire* a *écriture* atp. S jakou matricí bezpříznakového vyprávění však dnes můžeme v literárněhistorickém plánu pracovat? Jak postihnout onu pomyslnou předepsanou rovnováhu mezi příběhem a diskursem? A jedná-li se jen o (ne)poměr mezi příběhem a diskursem, proč k minimalismu řadíme romány Ann Beattieové, ale romány Ernesta Hemingwaye nikoliv? Ve snaze očistit předmět našeho zájmu od všech pochybných charakteristik a dojít k jeho jádru jsme na něj jen nabalili další balast relativity.

Jako ilustrace toho, jak se termín „minimalismus“<sup>9</sup> dovozem do Evropy v posledních dvou dekáдах nafoukl, nám mohou posloužit dva více méně náhodně zvolené romány. Vyšly doslova v protilehlých koutech kontinentu v rozpětí jednoho roku na konci devadesátých let a oba byly kritikou i literární vědou označeny za „minimalistické“.<sup>10</sup> Prvním z nich je román Itala Alessandra Baricca *Seta* (1. vyd. 100 s., Milano 1996, česky *Hedvábí*, Praha 2004, přel. Alice Flemrová), druhým je román *Kjærlighet* norské autorky Hanne Ørstavikové (1. vyd. 174 s., Oslo 1997, česky *Láska*, Brno 2002, přel. Miluše Juříčková).

Příběh Bariccova *Hedvábí* je natolik bohatý na dramatické události, že je nad jeho lakonickou parafrází jen velmi těžko si představit, co může mít společného s minimálním uměním. („Francouzský cestovatel podnikne v šedesátých letech devatenáctého století několik riskantních obchodních cest do Japonska, kde se seznámí se světu dosud zcela uzavřenou kulturou a propadne představě, že prožívá romantickou lásku. Poté, co se při poslední z cest stane svědkem událostí občanské války a navždy se rozloučí se ženou, do níž svou lásku promítá, začne od základů reformovat svůj život. Teprve když mu zemře manželka, která

8 Takový narativ se pak může blížit tzv. básni v próze. Ústřední problémy diskuze kolem tohoto literárního útvaru v některých bodech připomínají problémy spojené právě s pojmem „literární minimalismus“: „One can of course describe discrete texts, but the genre, type, sort of ‚speech act‘, kind of discourse, what have you, is so elusive that the theoretician may well wish to decide that there is after all no such thing as a prose poem, since the notion cannot be construed as the object of a poetic enquiry.“ (Beaujour 1983: 40)

9 Nadále budu funkčně rozlišovat |„minimalismus“| – výraz, jenž považuji za teoreticky nepodložený – a |minimalismus| – pojem přejatý z jiných odvětví estetiky, jehož obdobu v oblasti narativní literatury se pokouším postihnout.

10 Cf Zorić 2006: 47, Vestad 1999.

strávila většinu života čekáním na jeho návrat z ciziny, uvědomí si, jak hluboce se mýlil.“) Co mají kritikové na mysli, pochopíme, když čteme:

Sei giorni dopo Hervé Joncour si imbarcò, a Takaoka, su una nave di contrabbandieri olandesi che la portò a Sabirk. Da lì risalì il confine cinese fino al lago Bajkal, attraversò quattromila chilometri di terra siberiana, superò gli Urali, raggiunse Kiev e in treno percorse tutta l'Europa, da est a ovest, fino ad arrivare, dopo tre mesi di viaggio, in Francia. La prima domenica di aprile – in tempo per la Messa grande – giunse alle porte di Lavilledieu. Fece fermare la carrozza, e per alcuni minuti rimase seduto, immobile, dietro alle tendine tirate. Poi scese, e continuò a piedi, passo dopo passo, con una stanchezza infinita. (Baricco 2005: 59)

O šest dní později nastoupil Hervé Joncour v Takaoce na loď holandských pašeráků, která jej odvezla do Sabirku. Odtud vyjel podél čínské hranice až k Bajkalskému jezeru, přešel čtyři tisíce kilometrů sibiřské stepi, zdolal Ural, dojel do Kyjeva a vlakem projel celou Evropu z východu na západ, až po třech měsících cesty dojel do Francie. První dubnovou neděli – včas na velkou mši – dorazil k branám Lavilledieu. Dal zastavit kočár a po několik minut zůstal sedět, bez hnutí, za staženými záclonkami. Pak vystoupil, pokračoval pěšky, krok za krokem, s nekonečnou únavou. (Baricco 2004: 59)

V případě *Hedvábí* je tedy „minimalismus“ spíše zástupným slovem pro Calvinem prosazovanou vypravěčskou lehkost (*leggerezza*) a rychlost (*rapidità*).<sup>11</sup> Naopak úryvek z nanejvýš „pomalého“ románu *Láska* nám v hledání důvodu, proč byl text přijat jako příkladný projev „soudobého literárního minimalismu“, <sup>12</sup> příliš nepomůže:

Han hører skrittene hennes mot gulvet over seg. Skoene. Vibeke bruker alltid innesko. Sommersko med en liten hæl. Han tar fyrstikkene bort. Han stryker en av mot esken, blåser ikke, vil holde så lenge den brenner. Skjørt og lebestift, på jobben. Når hun kommer hjem skifter hun til en grå joggedress med glidelås i halsen. Kanskje hun skifter nå. *Den er så myk på innsiden, kom og kjenn.* Hun ga tøfler til ham da de flytta hit. Hade dem med hjem fra jobb, en av de første dagene, i blomstrete innpakningspapi. Hun kasta dem til ham så han måtte fange i lufta. Ulltøfler som går opp til ankelen, med såle av skinn. De skall lukkes med en metallspenne. Hvis han ikke lukker spennen, klirrer det i tøflene når han går. (Ørstavik 2001: 7)

Jon slyší její kroky na podlaze nad sebou. Její střevíce. Vilma chodí doma v letních střevíčkách na malém podpatku. Vyndává sirky zpod víček. Jednu škrtne, ale nesfoukne, chce ji udržet zapálenou v ruce co nejdéle. Vilma se možná právě převléká. Do práce sukni a rtěnku. Doma nosí sportovní oblečení se zipem ke krku. *Je uvnitř tak měkounké, pojd' si sáhnout, Jone.* Když se sem přestěhovali, dostal od ní přezůvky. Přinesla je z práce hned první dny. Byly zabalené do květovaného papíru, hodila mu je na dálku, musel balíček chytat ve vzduchu. Vlněné papuče sahají Jonovi až ke kotníkům, s koženou podrážkou a zapínáním na kovovou sponu. Když nechá sponu otevřenou, při chůzi lehce cinká. (Ørstavik 2002: 7)

---

11 Cf Calvino 1993: 5-62.

12 Cf Vestad 1999: 161.

Jaká byla motivace v tomto případě, pochopíme, až když se opět uchýlíme k lakonické parafrázi neboli k výčtu neuralgických událostí příběhu, jak ho podala kritika. („Narcistní matka přehlíží svého osmiletého syna do té míry, že ho nechá umrznout před domovními dveřmi. Stane se tak v předvečer synových narozenin, jehož jinak zcela všední události příběh zachycuje.“) V obecném po(d)vědomí čtenářstva, ale i kritiky a literární vědy, tedy stále převládá neurčitá a zároveň specifická představa, jak to má správně vypadat, když se vypráví příběh, tj. jak se v závislosti na *povaze* události **hierarchicky** stupňuje adekvátní *množství* diskursu.<sup>13</sup> Odtud ona vzácná shoda o tom, čeho je v *Hedvábí* a *Lásce* málo a čeho naopak příliš, čili z jaké strany každý z těchto románů onu virtuální rovnováhu mezi příběhem a diskursem „narušil“. Stylistických podobností (tíhnutí k parataxi a nevětným konstrukcím) je mezi nimi méně než rozdílů: těžko bychom našli výraz, který se Bariccovu réterskému pathosu podobá méně, než strohá popisnost Hanne Ørstavikové.<sup>14</sup> Mluvit o literárním „minimalismu bez přívlastku“ jako o časovém, rozuměj dnešním, evropském literárním trendu alespoň v natolik určitém smyslu, jako se o něm před časem mluvilo ve Spojených státech, tedy nelze.

## 1.2 Minimalismus II: Minuitieuse, La France I

Bez zjednodušování a intuitivních abdukcí se však v literární vědě nelze pohnout z místa, a tak i kapitulace („Minimalismů je v dnešním kritickém úzu mnoho, minimalismus tedy není.“) je sama o sobě paradoxem: deklaruje neexistenci něčeho, co sama pojmenovává, a co tudíž existuje přinejmenším právě skrze ni. Při plném vědomí rizik, která to přináší, si proto pojem „literární minimalismus“ dovolím používat i nadále. S odvoláním na Wittgensteinovu gnómu o významu slov tak budu činit v naději, že samotný můj způsob jeho užívání tento ústupek zlomyslnostem jazyka ospravedlní.

Relativně konkrétně se o novém „minimalismu“ hovoří ve Francii, respektive v mezinárodní komunitě odborníků na současnou francouzskou literaturu. I když ani v jejich užití nemá „literární minimalismus“ jako výraz příliš stabilní intenzi, v rovině extenze jím označují texty pevně vymezené skupiny autorů. Někdy o těchto autorech dokonce mluví jako

---

13 Tato „setrvačnost“ estetického citění nemůže po kanonizaci Jamese Joyce nebo Samuela Becketta neudívat, nemluvě například o srovnání s francouzským *nouveau roman*, který se do Princeovy definice vyprávění vměšťává jen s potížemi.

14 Jestliže pak upřednostňovat parataxi znamená psát minimalistickou prózu, byl prvním a zároveň největším „minimalistou“ všech dob Jahvista.

o svého druhu literárním hnutí, přestože se „minimalismus“ v jejich tvorbě projevuje velmi různě (avšak většinou ne tak různě jako v románech *Hedvábí* a *Láska*) a přestože je kromě příslušnosti k legendárnímu pařížskému nakladatelství Minuit nepojí žádné formální svazky.<sup>15</sup> Seznam literárních postupů, které jsou všem jejich „minimalistickým“ dílům společné, by nebyl delší a spolehlivější než univerzální definice poetiky někdejšího amerického minimalismu. Jednotlivé literárněvědné a filozofické postřehy učiněné dosud na adresu francouzského „minimalismu“ se většinou netýkají více než dvou děl či autorských idiolektů najednou. Situace se tak do určité míry podobá situaci v americké minimalistické škole, která byla podle některých jen virtuálním uskupením autorů, z nichž každý psal v nějakém ohledu „jako“ Raymond Carver. Pomyslným kadlubem všech francouzských „minimalismů“ je pak minimalismus Jeana-Philippe Toussainta.<sup>16</sup>

Většina toho, co tu bylo dosud řečeno, se rozpřádá kolem intuitivních literárněkritických klišé, jelikož právě ta dala pojmu „literární minimalismus“ vzniknout. Přesněji řečeno je pojem samotný jedním z nich, podobně jako následující hojně užívané a navzájem si poněkud protiřečící figury: „Co je v literárním minimalismu důležité, je to, co text neříká.“<sup>17</sup>; „Literární minimalismus se omezuje jen na to, co je opravdu důležité.“<sup>18</sup> Oblíbeným sportem se pak stává zkoumání toho, co tedy vlastně obsahují či neobsahují ona všudypřítomná „bílá místa“, „la surabondance des blancs“ (Schoots 1994: 128),<sup>19</sup> v textu.

Někteří docházejí k závěru, že není účelem, především v případě Toussaintových textů ne, aby tato „bílá místa“ promlouvala.<sup>20</sup> Z toho popudu pak bývá francouzský „minimalismus“

15 Jádrem této literární „školy“, někdy též přezdívané školou „nového nového románu“, tvoří Jean-Philippe Toussaint, Jean Echenoz, Patrick Deville, Marie Redonnet, Eric Chevillard a François Bon. (Cf Schoots 1994, Schoots 1997.) Warren Motte však ve své esejistické antologii věnované současné francouzské próze (Motte 1999) pojem „minimalismus“ výrazně rozšiřuje. V jeho výběru figurují kromě Toussainta, Echenoze a Redonnet i autoři: Hervé Guibert, Annie Ernaux, Olivier Targowla, Patrick Roegiers, Jacques Jouet a Emmanuèle Bernheim. Bez nadsázky lze říct, že se v jeho podání stává „minimalistickým“ jakýkoliv francouzský román z období posledních dvou desetiletí, jehož absolutní délka nedosahuje objemu „standardního románu“.

16 Tento názor sdílí i Warren Motte: „Asked to identify that figure whose work most closely and consistently crystallizes the fundamental concerns and techniques of contemporary minimalism, one might point to Jean-Philippe Toussaint.“ (Motte 1999: 70)

17 „[Through] a reduction of means, minimalists hope to achieve an *amplification* of effect.“ (Motte 1999: 4; zvýraznila A.K.)

18 „Rather, vacuity is the surface effect of a deliberate process of eschewal and restriction intended to *clear away* conventional rhetoric in an attempt to *approximate the essential*.“ (Motte 1999: 4; zvýraznila A.K.)

19 „Les textes des jeunes auteurs de Minuit sont fragmentaires dans la mesure où le blanc de la page domine le noir de l'encre.“ / „Texty mladé školy nakladatelství Minuit jsou do té míry fragmentární, že v nich bílá barva papíru převládá nad tiskařskou černí.“ (Schoots 1997: 104)

20 „[It] is not certain that Toussaint's text is structured in depth and that's not important because one reads it for its gratuity, hip-hop,“ konstatuje například Yvan Leclerc. (Motte 1999: 180)

přirovnáván jednak k minimalismu výtvarnému, jak ho teoreticky vysvětlovali jeho tvůrci i soudobá kritika – „[M]inimalists propose to repair the arbitrary nature of semiosis, bridging the gap between signifier and signified.“ (Motte 1999: 13)<sup>21</sup> –, jednak k obdobně orientovanému francouzskému novému románu: „[S]emiotic analysis can discover therein [in Sarraute's first tropism] neither „signification“ nor „sense“ nor „textual beauty.““<sup>22</sup> (Op. cit.: 176).

Taková srovnání jsou na první pohled nanejvýš problematická. Přirozený jazyk je *a priori* sémiotické povahy, a nemůže tudíž, na rozdíl od hmotného objektu, neoznačovat. Tak i manifest nového románu<sup>23</sup> operuje v čistě hypotetické rovině: postuluje pokus o maximální *možné* očištění od tradiční románové rétoriky, na prvním místě od ambice zprostředkovat lineární sled událostí. Románové texty francouzského „minimalismu“ se ale k lineárnímu vyprávění, jak je chápe například Prince, naopak navracejí.<sup>24</sup> Z této strany k nim přistupují především ti, kdo se rozhodli odkrýt v jejich „mlčenlivosti“ určitý význam, či alespoň příznak, a protože se to nabízí, berou si na pomoc největší francouzské skeptiky jazyka: Rolanda Barthesa, Jacquesa Derridu, Maurice Blanchota. Pak samozřejmě s Barthesem konstatují *écriture blanche*, s Derridou *différence*, s Blanchotem *interruption*.<sup>25</sup> Bohužel tím nevysvětlují, čím se právě „minimalistické“ texty odlišují od ostatních produktů literární kultury, neboť v jazyce dekonstrukce znamenají „bílá místa“ rubovou stranu *každého* textu.

V roce, kdy poprvé vychází Princeův *A Dictionary of Narratology*, píše Jean-Philippe Toussaint, k jehož textům ubíhají všechny charakteristiky současného francouzského „minimalismu“ coby literárního trendu, svůj patrně „nejminimalističtější“ román: *L'appareil-photo* (1. vyd. 128 s., Paris 1988, česky *Fotoaparát*, Praha 1997, přel. Jovanka Šotolová). Pakliže jsme jednou připustili, že „minimalismus bez přívlastku“ není, jeví se stupňování přívlastku „minimalistický“ nutně velmi nedůvěryhodně. Bez zjednodušování a intuitivních abdukcí se však, jak už bylo řečeno, v literární vědě nelze pohnout z místa, a tak se pojem

21 Kanonizovanou teoretickou příručkou o minimalismu ve výtvarném umění se stala Battcockova antologie *Minimal Art: A Critical Anthology* (Battcock 1968), zejména pak v ní přetištěná stat' Barbary Rose „A B C Art“ (Rose 1968).

22 Autorem citovaného výroku, proneseného na adresu prvního tropismu Nathalie Sarraute, je Gérard Deledalle.

23 Cf Robbe-Grillet 1963: 113-121.

24 Zdvojení přívlastku v přezdívkě *nouveau nouveau roman* tedy vlastně promlouvá o tom, že inkriminovaní autoři mrtvolu nového románu úspěšně překročili a že mezi nimi a jejich staršími kolegy, za jejichž vystoupení vděčíme rovněž nakladatelství Minuit, kontinuita spíše *není*, než je. Cf Schoots 1994: 139-141.

25 Cf Barthes 1972, Derrida 1977, Blanchot 1969.

minimalismus od této chvíle stane provizorní značkou pro jedinečnou – a zlomyslnou – povahu *Fotoaparátu*.

### 1.3 Minimalismus III: Jean-Philippe Toussaint, *Fotoaparát*

Na rozdíl od *Hedvábí* Alessandra Baricca nebo *Lásky* Hanne Ørstavikové nám Toussaintův *Fotoaparát* neumožňuje učinit okamžitý závěr o tom, která z hrubě pojatých složek „předmět“ a „výraz“ či „příběh“ a „diskurs“ v něm byla důsledněji minimalizována, jakého charakteru je (ne)poměr mezi nimi. O nějakém nápadném narušení pomyslné rovnováhy se hovořit nedá: ryze „popisných“ pasáží v textu nalezneme stejně málo jako sekvencí spíše „dějových“. Všeobecné estetické cítění, stejně jako Princeova naratologie, se tak dostávají do úzkých, neboť jsme tu nuceni přiznat, že *Fotoaparát* je narativem o rovnocenně a maximálně redukovaném „co“ a „jak“, jimž jsme byli zvyklí připisovat vztah nepřímé úměry. Přesto jsou stránky Toussaintova románu potlačeny textem.

Bariccovo *Hedvábí* můžeme shrnout na nejružnějších rovinách abstrakce jako příběh o „setkání dvou kultur“, „romantické životní lži“, „nedostatečnosti jazyka“, aniž tím textu nějak zásadně ublížíme. *Láska* Hanne Ørstavikové zas vypráví o „ochrnutí základních mezilidských vztahů“, „ztrátě kontaktu s realitou“, „proradnosti jazyka coby prostředku komunikace“ atp.<sup>26</sup> Na otázku, o čem vypráví *Fotoaparát*, podobně uspokojivá odpověď, alespoň zdánlivě, neexistuje. Jak je ale možné, že text, o němž nedokážeme nic říct, svorně pokládáme za narativ, souhlasně s autorem dokonce za román? Co se v Toussaintově *Fotoaparátu* vlastně děje? Autor v něm staví na hlavu tradiční narativní *hierarchie* (viz 1.1). Lapidárně řečeno: „Toussaint writes what other writers omit, omits what other writers emphasize.“ (Caldwell 1995: 371)

Jelikož v případě *Fotoaparátu* na první pohled nelze dosáhnout jednotné roviny abstrakce a z té pak celý text přečíst, stává se i výše skloňovaná lakonická parafráze téměř

---

26 Jedním ze společných rysů „minimalistických“ textů Alessandra Baricca a Hanne Ørstavikové je tedy (v narativu posledních desetiletí vcelku častá) kritika přirozeného jazyka. Rozdíly v její realizaci nám pomohou synekdochicky vyjádřit, z jak vzdálených poetických světů texty pocházejí. Zatímco román *Hedvábí* v tomto směru na mnoha místech „interpretuje sám sebe“ – „Forse è che la vita, alle volte, ti gira in un modo che non c'è proprio più niente da dire.“ (Baricco 2005: 60; „Možná že je to tak, že život s tebou občas zatočí takovým způsobem, že už se vážně nedá nic říct.“; Baricco 2004: 60) –, do románu *Láska* je „dekonstruktivní“ záměr vkládán zvenčí, kritikou a následně i literární vědou. (Cf Vestad 1999: 162.) Lze tedy říci, aniž tím cokoliv ztratíme nebo získáme, že pro *Lásku* platí první z výše parafrázovaných kritických klišé („Co je v literárním minimalismu důležité, je to, co text neříká.“) a pro *Hedvábí* druhé („Minimalismus se omezuje jen na to, co je opravdu důležité.“).

nemožnou. Pokud bychom se měli při výběru klíčových událostí řídit „tradiční“ čtenářskou logikou, znělo by shrnutí příběhu přibližně takto: „Bezejmenný vypravěč se jednoho dne rozhodne, že se запиše do autoškoly. Naváže při té příležitosti známost s tamní (věčně ospalou) sekretářkou Pascale. Po několika dnech známosti spolu krátce navštíví Londýn. Na trajektu cestou zpátky sebere hrdina opuštěný fotoaparát. Fotoaparát zahodí, ale kinofilm nechá vyvolat a zvětšit. Na snímcích, jež byly podle všeho pořízeny během krátké dovolené v Londýně, figurují cizí muž a žena, zřejmě majitelé fotoaparátu.“ I tento výčet je s ohledem na celek textu a ve srovnání s výčty událostí *Hedvábí* a *Lásky* relativně detailní a epizoda s fotoaparátem by se do něj nebyla vůbec dostala, kdyby slovo „fotoaparát“ netvořilo název románu. Když už je třeba přiblížit „předmět“ románového vyprávění, bude tedy vůči *Fotoaparátu* spravedlivější popsat celý jeho příběh, jak se postupně vyjevuje v lineárním aktu čtení:

1. kapitola: incipit (rozhodnutí naučit se řídit) -> vypravěč se v autoškolě informuje na zápis (první setkání s Pascale; nesmělé shromažďování potřebných dokumentů) -> tentýž a následující den: opakovaná „bezúčelná“ návštěva autoškoly (vypravěč v autoškolě čte, snídá, konverzuje s Pascale, odhání klienty); 2. kapitola: vypravěč doprovází Pascale pro syna do školy -> po několika dnech: dvoudenní služební cesta do Milána (popochází po parcích; jde na pedikúru; obědvá); 3. kapitola: ihned po návratu: vypravěč jede s Pascale shánět plynovou bombu; 4. kapitola: analepse při meditaci na záchodku u benzinové pumpy: vzpomínka na první mladické pokusy získat řidičský průkaz; 5. kapitola: neúspěšná konfrontace s prodávčem plynových bomb; 6. kapitola: tentýž den: náhodné setkání s otcem Pascale, společná cesta do obchodního centra za městem (porucha automobilu; marné čekání na opraváře; návrat metrem); 7. kapitola: následující den: první večer dvoudenního pobytu s Pascale v Londýně (večeře v restauraci); 8. kapitola: prolepse: návrat z Londýna (opožděná cesta s Pascalovým synem do školy); 9. kapitola: večer a ranní probuzení v hotelovém pokoji -> deštivý den v Londýně, strávený v cizím hotelu -> tentýž večer: cesta vlakem do Newhaven; 10. kapitola: noční přejezd trajektem do Dieppe (na trajektu nalezen fotoaparát; panika; fotoaparát odhozen do moře); 11. kapitola: následující ráno: návrat do Paříže (s Pascale v přístavu v Dieppe; s Pascale v pařížské kavárně; s Pascale v autoškolě); 12. kapitola: po nespecifikované době: jednodenní pracovní cesta kamsi (odlet letadlem) -> následující den večer: návrat do Paříže (cesta taxíkem z letiště; procházka nočním městem) -> brzy potom: vypravěč si vyzvedává vyvolané snímky; 13. kapitola: po nespecifikované době: vypravěč se po návštěvě u kohosi ocitá sám uprostřed noci na venkově, odkud už do příštího rána nepojede vlak do Paříže (jde po krajnici směrem na nejbližší město; z telefonní budky volá Pascale; marně čeká na zavolání zpátky).<sup>27</sup>

S výjimkou jedné rozsáhlejší analepse a jedné méně rozsáhlé prolepse je tedy příběh uspořádán chronologicky. Hrdina-vypravěč ho vypráví v minulém čase (*imparfait*, *passé simple*), je jediným (tzv. interním) fokalizérem (*focalizer*)<sup>28</sup> v textu. A také mužem bez

27 Časové údaje v úvodu jednotlivých položek jsou parafrází údajů, které v úvodu ke každé nové „epizodě“ sděluje vypravěč. Tam, kde žádný časový údaj neuvádím, platí poslední předcházející údaj. Tam, kde vypravěč časový rozestup neudává, uvádím „po nespecifikované době“. V textu jsou kapitoly odděleny pouze graficky, nikoliv číselně. *Nota bene*: České vydání románu původní dělení do kapitol nerespektuje.

28 Cf Prince 1987: 31f.



vlastností: o jeho minulosti, zaměstnání, společenském postavení atp. se dozvíme jen tolik, že už jednou, před deseti lety, částečně absolvoval řidičský výcvik, že žije v Paříži a že ho jeho blíže nedefinované povolání nutí cestovat. Co se pak dozvíme bližšího o jeho přítomnosti? Na pozadí několika velmi banálních činností se toliko seznámíme s několika jeho podobně ordinárními návyky, koníčky (četba denního tisku, meditace v malých uzavřených prostorách) a oblíbenými rétorickými figurami o povaze lidské existence (boj s realitou, kterou je třeba unavit: „comme on peut fatiguer une olive par exemple, avant de la piquer avec succès dans sa fourchette“; Toussaint 1988: 14; „jako se dá unavit například oliva, než ji úspěšně napíchnete na vidličku“; Toussaint 1997: 14). Ke světu a všemu okolnímu dění zaujímá stanovisko jakéhosi pasivního odporu, jak lze soudit z vyprávěných událostí i z maxim, kterými své vyprávění na několika místech prokládá. Citová stránka jeho už tak velmi sporého „psychologického profilu“ v explicitní rovině textu absentuje. Odtud přezdívka *littérature impassible*,<sup>29</sup> používaná hojně pro celý literární proud, za jehož předního zástupce bývá Toussaint považován.

Už ze samotného shrnutí příběhu vyplývá, že je-li Toussaintův *Fotoaparát* stále a hojně čten, překládán, zkoumán a vysoce ceněn, musí se nutně jednat o radikálně „jiný“ druh psaní. Skutečně, Toussaintovy romány jsou často na první pohled „o ničem“ a *ničemu* se nepodobají. Proto se v souvislosti s nimi hovoří o „nulové perspektivě“: „La représentation cohérente du monde ayant été dénoncée une fois pour toutes par les nouveaux romanciers, les ‘jeunes’ auteurs de Minuit semblent avoir accepté cette impossibilité et repartent à zéro.“ („Autoři nového románu jednou provždy zavrhlí možnost ucelené reprezentace světa. ‘Mladá’ generace nakladatelství Minuit na jejich tezi podle všeho přistoupila a vrací se zpátky do bodu nula.“; Schoots 1994: 140) *Fotoaparát* vznikl jako absolutní negace drtivé většiny dosavadních vyprávěcích forem. Nelze ho vnímat ani jako artistní experiment ve stylu *nouveau roman*, ani jako postmoderní narativní koláž. Co se vlastně děje, když *Fotoaparát* čteme? A jak je za těchto podmínek vůbec možné, že ho čteme jako literární vyprávění?

Vracíme se tedy ještě jednou na začátek, do oblasti truismů a klišé: Přívlastky jako „minimální“ či „redukovaný“ si *per definitionem* žádají srovnání, pojem „literární minimalismus“ se mohl zrodit jen díky určité představě „bezpříznakového“ či „tradičního“ narativu. Cesta k definici minimalistického narativu by tedy logicky měla vést právě skrze tuto představu, skrze čtení jako proces neustálé konfrontace s dosavadní čtenářskou

---

29 Cf Schoots 1994, Schoots 1997.

zkušeností. Minimalistický narativ prý říká především to, o čem mlčí. Minimalistický narativ prý nechce říkat nic jiného, než říká. Je tedy zdá se na čase promluvit o něm jazykem sémiotiky, tj. disciplíny, která si na otázky označování vyhrazuje privilegium. A potřebujeme-li k uchopení „minimalistického narativu“ teoretický aparát, který bude slučovat pragmatický a sémantický moment, pak nám nic nemůže posloužit úplněji než teorie Umberta Eca.

## Kapitola 2: Eco, paradoxy a předpoklady

*Ma si trattava di fare una scelta: o parlare del piacere che dà il testo o del perché il testo può dare piacere. E si è scelta la seconda strada. / Avšak měl jsem na vybranou ze dvou cest: buď budu mluvit o potěšení z textu, nebo o tom, proč nám text potěšení přináší. A rozhodl jsem se pro tu druhou. (Eco 1979b: 11)*

### 2.1 Eco I: *Summa Eiconis*

Základem Ecových estetických teorií je nutně procesuální povaha každého uměleckého díla. Minimalistická estetika bývá často vysvětlována právě novým důrazem na procesualnost: nejen tam, kde – vzpomeňme na Lessingovo dělení – o časové povaze materiálu nikdy nebylo pochyb (seriální hudba), nýbrž i u uměleckých forem *a priori* prostorových (minimalismus ve výtvarném umění). Hovoří se o „replacement of the work-as-object by the work-as-process“ (Mertens 1983: 95), o novém důrazu na „the encounter between the work and the beholder“ (Motte 1999: 19) atd. Na základě úvah o minimalistické hudbě Eco vytvořil svůj první, „presémiotický“ (Eco 1979a: vii) koncept otevřeného díla, z něž se postupně vyvinula jeho teorie literární interpretace. Minimalismus tedy obrazně řečeno vytyčil Ecovu literárněteoretickou dráhu.

V roce 1979, tři roky po vydání monstrózního sémiotického traktátu *A Theory of Semiotics*,<sup>30</sup> Eco publikoval literárněteoretický spis *Lector in fabula*.<sup>31</sup> Ten se s anglickým souborem statí *The Role of the Reader*,<sup>32</sup> který má stejné vnočení a který je vzhledem k větší lingvistické přístupnosti citován podstatně častěji, obsahově shoduje jen částečně. V *Lector in fabula* Eco předkládá tytéž teoretické koncepty, totéž schema čtenářské spolupráce a tentýž příkladný rozbor Allaisovy hříčky *Un drame bien parisien*, ovšem rozpracovává je s vyšší systematickou ambicí.<sup>33</sup> *Lector in fabula* je navíc jediným Ecovým spisem, který se věnuje výhradně teorii interpretace narativního textu, a jako takový může být nazván skutečnou summou Ecova myšlení v tomto oboru. Drtivá většina toho, co Eco o interpretaci narativu napsal po jeho vydání, už jen rozvíjí některé z konceptů v něm navržených. Jeho jádro, konkrétně jeho třetí až devátá kapitola, nám proto v úvahách o Toussaintově minimalismu

---

<sup>30</sup> Eco 1976.

<sup>31</sup> Eco 1979b.

<sup>32</sup> Eco 1979a.

<sup>33</sup> Pro publikum, jež nesleduje jeho italskou produkci, Eco deficit knihy *The Role of the Reader* částečně kompenzuje o rok později statí „Two Problems in Textual Interpretation“ (Eco 1980). Její obsah se překrývá s některými pasážemi spisu *Lector in fabula*, především s kapitolou o izotopiích.

poslouží coby výchozí metodologický aparát.

Jedná se o jedno z nejpozoruhodnějších míst v oblasti teorie literární interpretace vůbec: Eco se zde při popisu procesu spolupráce mezi čtenářem a textem pokouší syntetizovat binární sémiologii Ferdinanda Saussurea a ternární sémiotiku Charlese Sanderse Peirce. Vypracovává detailní schema čtenářské spolupráce (viz 2.6), jehož levá polovina znázorňuje proces utváření literárního smyslu v rovině intenze/syntagmatu/vnitřního uspořádání textu a jehož pravá polovina představuje pokus o schematizaci extenzionální stránky interpretace, tj. kognitivních procesů spojených s četbou. Předsaussurovskou představu reference či reprezentace tu Eco nahrazuje novou teorií možných světů, kterou opírá o Peirceův pojem interpretantu, modální logiku aj. Možné světy budou od tohoto okamžiku zaujímat v Ecově myšlení o četbě ústřední úlohu. *Lector in fabula* je tedy také klíčovým momentem Ecova pozvolného přechodu (1979-1997) od sémiotiky literární k sémiotice obecně ontologické, tj. (i) kognitivní. Jaká je prehistorie této Ecovy *summy*?

## 2.2 Eco II: Otevřené dílo dříve

Koncept otevřeného díla má v první fázi (knižně poprvé 1962 v souboru *Opera aperta*) sloužit jako nástroj k popisu soudobého (nejen) literárního umění, jehož podoba je podle Eca přirozeným výsledkem procesu postupného „otevírání“, započatého s příchodem novověku. Eco upozorňuje, že „l’apertura, intesa come ambiguità fondamentale del messaggio artistico, è una costante di ogni opera“ („otevřenost ve smyslu nutně nejednoznačné povahy uměleckého sdělení je vlastní každému uměleckému dílu“; Eco 1985: 18f), aby vzápětí vybudoval teorii jiné, strukturální<sup>34</sup> otevřenosti. Ta se v dějinách literatury realizovala nejprve v prvním stupni: ve středověku možnosti básnického sdělení reguloval stratifikovaný hermeneutický úzus. Významným rysem moderní estetiky je pak otevřenost druhého stupně (*apertura di secondo grado*): moderní text je účelně vystavěn jako partitura k různici se interpretaci. V umění soudobém (rozuměj v umění padesátých a šedesátých let dvacátého století) se otevřenost druhého stupně podle Eca stala privilegovaným výrazovým prostředkem

34 Ke svému užití slova struktura (*struttura*) Eco dodává: „Useremo però talora, come sinonimo di forma, anche il termine „struttura“: ma una struttura è una forma non in quanto oggetto concreto bensì in quanto sistema di relazioni, relazioni tra i suoi diverzi livelli (semantico, sintattico, fisico, emotivo; livello dei temi e livello dei contenuti ideologici; livello delle relazioni strutturali e della risposta strutturata del ricettore; eccetera).“ / „Jako synonymum slova forma budu nadále používat pojem „struktura“: struktura však neodpovídá formě jakožto konkrétnímu objektivnímu tvaru, je systémem vztahů mezi jednotlivými úrovněmi díla (úrovní sémantickou, syntaktickou, fyzickou, emotivní; úrovní tematickou, ideologickou; úrovní strukturálních vztahů a recepce díla atd.).“ (Eco 1985: 21)

a dosahuje svou měrou až k hranicím možného (*all'estremo limite*).<sup>35</sup> Co je pak z teoretického hlediska nejdůležitější: neexistuje nezávisle na procesu vnímání (*fruizione*) díla čtenářem.

Otevřené dílo se tedy vyznačuje tím, že je završeno (*portato a termine*) teprve v procesu interpretace.<sup>36</sup> Míra otevřenosti se stupňuje s rostoucím množstvím zakódované informace (*informazione*). Tu Eco, inspirován soudobou teorií informace, definuje jako *opak významu*:

Definieremo dunque questa sorta di apertura come un accrescimento di *informazione*.

Definujme tedy otevřenost druhého stupně jako nárůst *informace*. (Eco 1985: 93)

[...]

Noi stiamo dunque esaminando la possibilità di veicolare una informazione *che non sia „significato“ abituale* attraverso un impiego delle strutture convenzionali di un linguaggio, che si opponga alle leggi di probabilità che lo regolano dall'interno.

Hovořím tedy o možnosti generovat informaci, která *nenese z hlediska jazykových konvencí běžný „význam“*, která naopak odporuje zákonům pravděpodobnosti inherentním danému jazyku. (Op. cit.: 111)

[...]

Così quanto più grande l'informazione tanto più è difficile comunicarla in qualche modo; quanto più il messaggio comunica in modo chiaro, tanto meno informa.

Tedy čím větší množství informace, tím je obtížnější ji předat v procesu komunikace; čím je předávané sdělení jasnější, tím méně je informativní. (Op. cit.: 113)

[...]

informazione = opposto del significato

informace = opak významu (Op. cit.: 117)

Jaké jsou možnosti aplikace takového pojetí informace a významu na minimalistický literární narativ? Prakticky neomezené, necháme-li se oklamat. Znamená-li otevřenost jednoduše opak redundance (*ridondanza*),<sup>37</sup> pak je minimalistický román otevřeným dílem *par excellence*. Pak ale, vzato do důsledku, dokonce platí, že míra otevřenosti stoupá s klesající absolutní délkou textu. A pak opět sklouzáváme do jakési metafyziky „bílých míst“, s níž se nedostaneme dál, než kam došel Wittgenstein v závěru svého *Tractatu*.

Toussaintův *Fotoaparát* tedy Ecově první, vágní definici otevřeného díla odpovídá v

35 Jako poetický *prostředek* (una consapevole poetica dell'opera „aperta“) ji podle Eca poprvé uchopili a cíleně použili symbolisté. Cf Eco 1985: 40.

36 Jako extrémní typ otevřeného díla Eco vyčleňuje tzv. dílo v pohybu (*opera in movimento*), které dokáže měnit svou fyzickou podobu. Za příklad v oblasti literatury uvádí neuskutečněnou *Le Livre* Stéphana Mallarmé, projekt knihy, jejíž stránky by bylo možno číst v libovolném pořadí. Cf Eco 1985: 47.

37 Cf Eco 1985: 105.

plné míře. Stejně jako například Bariccovo *Hedvábí*, *Láska* Hanne Ørstavikové a téměř jakékoliv jiné literární dílo, jež za posledních sto let vzniklo. Ecův pojmový aparát v této fázi neumožňuje vyjadřovat se o rozdílech mezi texty, které si svým účelem a strukturou nejsou navzájem vzdálené alespoň jako Petrarkův sonet a novinová zpráva o svržení atomové bomby.<sup>38</sup> Eco jeho pomocí, zcela nezávisle na poznatcích formalistické i strukturalistické školy, pouze nastiňuje metodu k rozlišení uměleckého a neuměleckého sdělení.

Sám Eco své kontroverzní pojetí významu a informace kritizuje už roku 1966, čtyři roky poté, co soubor *Opera aperta* poprvé vyšel:

Una volta che i segnali sono ricevuti di un essere umano, la teoria dell'informazione non ha più nulla da dire e lascia il posto a una semiologia o a una semantica, poiché si entra nell'universo del significato (che è il „significato“ di cui si occupa la semantica e che non coincide del tutto con la nozione di „significato“ come „banalità“ di cui si occupa la teoria dell'informazione).

Pakliže se v pozici příjemce signálu nachází lidská bytost, teorie informace přestává být relevantní a na její místo nastupuje sémiologie nebo sémantika, neboť to už se pohybujeme v oblasti významu (to jest „významu“, jak ho chápe sémantika, který nikterak neodpovídá „významu“ ve smyslu „banalita“, jak ho definuje teorie informace). (Eco 1985: 127f)

### 2.3 Eco III: V obecné teorii sémiotiky

V *A Theory of Semiotics* (1976) Eco své pojetí literárního významu reviduje. Jednak odlišuje znak (*sign*) od signálu (*signal*), tj. téže jednotky výrazu v izolované (rozuměj nesémiotické) pozici, jednak do svého systému – značně eklekticky – zapracovává teorie stylu a poetického jazyka převzaté od Jakobsona, Spitzera, ruských formalistů a dalších. Co se týče informace obsažené v konkrétním sdělení (*information of the message*), nepokouší se o komplexnější, závaznou teorii. Definuje ji pouze v průběhu výkladu své teorie kódů:

Information is a value depending on the richness of possible choices; the different coded readings of the sememe, along with the manifold contextual and circumstantial interpretations, constitute multiple choices which can even be reduced to a binary selection. [...] In the case of aesthetic messages which require the simultaneous grasping of multiple senses, this informational quality of the message remains *unreduced*. (Eco 1976: 140)

Soustředí se předně právě na pojem kódu, ve smyslu synchronního i diachronního souboru norem literární i neliterární komunikace. Literární text podle něj vždy narušuje stávající kód v

38 Rozdíl v množství a povaze informace obsažené konkrétně v těchto dvou typech textu Eco používá jako jeden z klíčových příkladů, cf Eco 1985: 111.

oblasti výrazu (*expression*) a obsahu (*content*), a to podle určité jednotlicí matrice odchýlení (*deviational matrix*). Konkrétní způsob narušení na úrovni výrazu tak úzce souvisí se způsobem narušení na úrovni obsahu. Tento jedinečný vzorec překódování (*overcoding*) tvoří estetický idiolekt (*aesthetic idiolect*) díla:

Such a type of private code is usually called an 'idiolect'. The rule governing all deviations at work at every level of a work of art, the unique diagram which makes all deviations mutually functional, is the *aesthetic idiolect*. Insofar as it can be applied by the same author to many of his own works (although with slight variations), the idiolect becomes a general one governing the entire *corpus* of an author's work, i.e. his *personal style*. (Eco 1976: 272)

Ač tím budeme odporovat českému jazykovému úzu, můžeme tedy s Ecem této etapy říci, že předmětem našeho zájmu je právě idiolekt jednoho textu,<sup>39</sup> totiž Toussaintova *Fotoaparátu*.

Od poněkud teleologicky vyznívajícího pojetí idiolektu i od termínu idiolekt jako takového však Eco ve svých dalších pracích o teorii literární interpretace upouští, a ani v rámci *A Theory of Semiotics* ho nerozvádí do většího detailu. S konstruováním idiolektu *Fotoaparátu* tedy posečkejme do příštích oddílů, kde ho – pod jinými názvy – už budeme díky schematu čtenářské spolupráce moci konstruovat v nuancované podobě.

Jedním ze zásadních přínosů *A Theory of Semiotics* je též zavedení prvku, pro nějž Eco později převezme pojem „intertextualita“. Eco zde říká, že každý idiolekt se může v podobě dílčího kódovacího postupu stát součástí jiného díla:

The aesthetic idiolect produces overcoding rules; for example nowadays it is impossible to perform certain lexical cross-breedings without recalling Joyce's pun-technique. If someone, whether consciously or unconsciously, follows the rule of making *mots-valise à la Joyce* he is not speaking 'ungrammatical' English so much as 'Finnegian'. What he is really saying is far less important than the underlying statement: „*I am Joycing*“. (Op. cit.: 272)

Tento příklad „intertextu“ se pohybuje na úrovni rétorických prostředků a lexika, tedy v oblasti velmi konkrétních a relativně snadno uchopitelných jazykových entit, a není třeba s ním polemizovat. Jako obecný interpretační úskok ale může takovéto ryze literárně sémiotické čtení představovat nebezpečný precedens. Když budeme například o obecném překódování, které do románové poetiky přinesl Flaubert, hovořit jako o spuštění řetězce

---

39 Eco vzhledem ke svým logickým inklinacím běžně uvažuje skupiny o jednom členu. Cf Eco 1968.

idiolektických výpůjček ve stylu „writing Boverian“, jistě tím o žádném moderním románovém díle neřekneme nic nového, ale ani tím nenapácháme žádnou velkou škodu. Jindy však takové zjednodušení neznamena dílo nezávazně oglosovat či zhistorizovat, nýbrž, řečeno s Ecem konce sedmdesátých let, necitlivě „použít“ (viz 2.5). To se, jak se pokusím ukázat, děje například tam, kde kritikové naznačují, že Jean-Philippe Toussaint „is becketting, camusing etc“. Hranice možností intertextového čtení je vágní. V *Lector in Fabula* se Eco pokusí navrhnout prostředky k její stabilizaci.

## 2.4 Eco IV: Modelový čtenář dříve i později

Je-li četba aktem komunikace a není-li možné, aby se kód vysílajícího plně shodoval s kódem příjemce,<sup>40</sup> má na výslednou interpretaci zcela zásadní vliv „poloha“ čtenáře, jeho čtenářská kompetence. Eco však zastává k interpretaci narativu stanovisko neliberální, tj. rozlišuje mezi čtením úspěšným a neúspěšným. Vymezuje se vůči textostřednému imanentismu francouzských strukturalistů a interpretačnímu relativismu dekonstrukce, odmítá ale i všeobecně nepopulární představu autorského záměru (ve smyslu tzv. *intentional fallacy*). Proto v *Lector in fabula* proti empirickému čtenáři (*lettore empirico*) i autorovi (*autore empirico*) staví koncept modelového čtenáře (*lettore modello*).<sup>41</sup>

Modelový čtenář je podle něj právě onou funkcí v textu,<sup>42</sup> která reguluje zdánlivě neomezený potenciál literární semiózy, tj. i výše zmiňované intertextuality. Interpretace empirického čtenáře se může stát úspěšnou jen tehdy, když je v souladu právě s modelovým čtenářem, tj. s interpretačními pokyny zapracovanými v textu. Jinými slovy považuje Eco za správnou interpretaci takové čtení, které úspěšně dekoduje všechny významy a neuchýlí se k nadinterpretaci. Kde přesně leží hranice nadinterpretace, se mu i přesto, že s tímto termínem (*sovrainterpretazione*) později běžně operuje, nikdy nepodaří vysvětlit (viz též 2.5). Předkládá pouze kazuistiku, kterou opírá o těžko uchopitelnou představu záměru díla (*intentio operis*).<sup>43</sup>

---

40 Cf Eco 1979b: 53.

41 Eco se ve svém pokusu vymezit se vůči významovému relativismu hlásanému dekonstrukcí snaží vyhnout jak biologismu klasických teorií o záměru autora tak strukturalistickému imanentismu, ale paradoxně jej lze obvinít z obojího.

42 „Il Lettore Modello è un insieme di *condizioni di felicità*, testualmente stabilite, che devono essere soddisfatte perché il testo sia pienamente attualizzato nel suo contenuto potenziale.“ / „Modelový čtenář je sumou *podmínek úspěšnosti*, stanovených textem, které je třeba splnit, aby se text aktualizoval v celém svém významovém potenciálu. (Eco 1979b: 62) Spojení „podmínky úspěšnosti“ chce Eco na blíže neurčené teoretické bázi používat tak, jak ho používá Austin ve své teorii řečových aktů.“ (Cf Austin 1962)

43 Cf Eco 1992.



V textech, které následují po *Lector in fabula*, veden poznatky získanými interpretačním experimentem zařazeným v závěru knihy, Eco pojem modelového čtenáře dále dělí na naivního (*lettore ingenuo/semantico*) neboli prvoplánového modelového čtenáře (*lettore modello di primo livello*) a na modelového čtenáře druhého stupně (*lettore modello di secondo livello*) neboli čtenáře kritického (*lettore critico*).

Likewise, when I say that every text designs its own Model Reader, I am in fact implying that many texts aim at producing *two* Model Readers, a first level, or a naive one, supposed to understand semantically what the text says, and a second level, or critical one, supposed to appreciate the way in which the text says so. [...] One could say that, while the semantic reader is planned or instructed by the verbal strategy, the critical one is such on the grounds of a mere interpretive decision – nothing in the text appearing as an explicit appeal to a second-level reading [sic!]. But it must be noticed that many artistic devices, for instance, stylistic violation of the norm, or defamiliarization, seem to work exactly as self-focusing appeals[.] (Eco 1990: 55)

Any such text is addressed, above all, to a model reader of the first level, who wants to know, quite rightly, how the story ends[.] But every text is also addressed to a model reader of the second level, who wonders what sort of reader the story would like her or him to become and who wants to discover precisely how the model author goes about serving as a guide for the reader. (Eco 1994: 27)

Koncept modelového čtenáře však Eco od samého počátku nápadně antropomorfizuje. Jeho rétorika, jak je vidět i ve vybraných citacích, prozrazuje značnou míru metodologické neukázněnosti. Podobně nekoherentně místy zachází i s příbuzným pojmem modelový autor (*autore modello*), který definuje jako textovou strategii projevující se v podobě stylu, promluv v první osobě, řečových aktů.<sup>44</sup>

## 2.5 Eco V: Otevřené dílo později

V *Lector in fabula* Eco opět zavádí kategorii estetické „otevřenosti“, ovšem činí tak na jiné teoretické bázi než dříve. Pracuje s dichotomií otevřeného (*testo aperto*) a uzavřeného (*testo chiuso*) textu, přičemž předesílá, že se jedná o dva ideální póly: skutečné texty se pohybují na pomyslné úsečce mezi nimi.

V čem spočívá ona nově definovaná otevřenost narativu? Eco hovoří nejprve o textech uzavřených, které jejich empiričtí autoři produkují s pragmatickým (v lidovém smyslu slova)

44 „In questi casi l'autore è testualmente manifestato solo come (i) uno stile riconoscibile [...]; (ii) un puro ruolo attanziale ([io] = „il soggetto di questo enunciato“); (iii) come occorrenza illocutiva[.]“ / „V takovém případě se autor v textu projevuje jen jako (i) specifický styl [...]; (ii) aktanční role ([já] = „podmět této promluvy“); (iii) ilokuční řečový akt[.]“ (Eco 1979b: 61)

účelem přesně zasáhnout vkus konkrétního modelového čtenáře, tj. určité cílové skupiny čtenářů empirických. Za příklad dává detektivní román a jinou tzv. spotřební literaturu, která podle něj nevyžaduje rozvinutou míru spolupráce.<sup>45</sup> Uzavřený text interpretuje sám sebe: přesně, koherentně a neproblematicky.

Otevřený text, respektive jeho autor („Si ha un testo „aperto“ quando l'autore [...]“ / „Otevřený“ text je takový text, jehož autor [...]“; Eco 1979b: 58), naopak záměrně omezuje svou vlastní kontrolu nad modelovým čtenářem a cíleně rozšiřuje repertoár textem navržených interpretačních strategií. Různí se interpretace se tu přitom neruší, naopak: „l'una riecheggi l'altra, così che non si escludano ma anzi si rinforzino a vicenda“ („zrcadlí se jedna v druhé, takže se navzájem nevylučují, ba dokonce se posilují“; Ibidem). Jako příklad takového nanejvýš otevřeného textu Eco uvádí Joyceovy *Plačky nad Finneganem*.

Jedním z plně uvědomělých paradoxů Ecova výkladu o uzavřeném a otevřeném textu je závěr „Nulla è più aperto di un testo chiuso.“ („Nic není otevřenější než uzavřený text.“; Op. cit.: 57). Co jím má Eco na mysli? Odkazuje zde k rozdílu mezi interpretací (*interpretazione*) textu a jeho použitím (*uso*). Použití je takové čtení, které se nijak neopírá o významy stanovené „textem samotným“, jakýsi projev násilí (*violenza*) ze strany čtenáře namísto spolupráce (*cooperazione*). Eco tvrdí, že uzavřené texty jsou vůči použití odolné, na rozdíl od textů otevřených, které se použitím znehodnotí:

Prendete le storie poliziesche di Rex Stout, e interpretate il rapporto tra Nero Wolfe e Archie Goodwin come un rapporto „kafkiano“: perché no? Il testo sopporta benissimo quest'uso, né si perde il divertimento della *fabula*, e il gusto finale della scoperta dell'assassino. Ma prendete ora *Il processo* di Kafka e leggetelo come se fosse una storia poliziesca. Legalmente è permesso, ma testualmente produce un risultato infelicissimo.

Vezměte si detektivky Rexe Stouta a interpretujte vztah mezi Nero Wolfem a Archie Goodwinem jako vztah „kafkovský“: proč ne? Text takové použití bez problému unese, nesníží se jím potěšení z *fabule* ani ze závěrečného odhalení, kdo je vrah. A teď si vezměte Kafkův *Proces* a přečtěte ho jako detektivní román. Z právního hlediska vám v tom nic nebrání, pro text to však bude mít velice nešťastné následky. (Op. cit.: 60)

Tento zdánlivě nevinný anekdotický příklad ještě jednou (a pro naše potřeby i jednou provždy) usvědčuje Ecovo pojetí modelového čtenáře z nereflektovaného kontextualismu. Eco si při ustavování hranice mezi uzavřeným a otevřeným dílem průběžně vypomáhá

45 „Come dicono i pubblicitari, [gli autori] si sceglieranno un *target* (e un „bersaglio“ coopera pochissimo: attende di venir colpito).“ / „Jak říkají lidé v reklamě, zvolí si [tito autoři] *target* (a takový „terč“ spolupracuje minimálně: čeká jen, až bude zasažen).“ (Eco 1979b: 57)

rozdílem mezi texty využívajícími určitou sadu kanonizovaných postupů a texty, které jsou formálně inovativní, tj. žánrově (dosud) neuchopitelné. Ztrácí při tom ze zřetele čtenářské očekávání (které jinde tak zdůrazňuje!) i dějiny literatury coby vývoj literárních forem. Stručně a vulgárně řečeno: neuvědomuje si, že „první“ detektivní romány se dobovému publiku možná nejevily o nic méně anomicky a otevřeně, než se například Kafkovým současníkům jevil *Proces*; neuvědomuje si, že žádný čtenář (modelový ani empirický) by nevěděl, že má nad Stoutovou detektivkou favorizovat potěšení z fabule, nebýt její seriality (tj. kontextuality) atp.<sup>46</sup> Rozdíl mezi plurálem „le storie poliziesche di Rex Stout“ a singulárem „*Il processo di Kafka*“ je tedy rozdílem esenciálním.

Otevřenost a uzavřenost lze chápat jen jako *kontextově proměnné* vlastnosti textu, aktualizované v konfrontaci s empirickým čtenářem. Nemůžeme je pomocí objektivistického konceptu modelového čtenáře lokalizovat do struktury textu, instrumentálně pojatého jako stabilní soubor „signálů“ (viz 2.3). Budeme-li však v maximální možné míře reflektovat jejich historicitu, nic nám nebrání vytěžít ze zjištění jejich momentálního poměru hodnotné poznatky o soudobém stavu umění a jeho recepcce, o tom, co nám text říká právě „tady a teď“. Velice rafinovaný nástroj nám k tomu, v jistém ohledu paradoxně, poskytuje právě Ecovo schema čtenářské spolupráce.

## 2.6 Eco VI: Četba jako spolupráce

Il testo è dunque intessuto di spazi bianchi, di interstizi da riempire, e chi lo ha emesso prevedeva che essi fossero riempiti e li ha lasciati bianchi per due ragioni. Anzitutto perché un testo è un meccanismo pigro (o economico) che vive sul plusvalore di senso introdotto dal destinatario, e solo in casi di estrema pignoleria, estrema preoccupazione didascalica o estrema repressività il testo si complica di ridondanze e specificazioni ulteriori – sino al limite in cui si violano le normali regole di conversazione. E in secondo luogo perché, via via che passa dalla funzione didascalica a quella estetica, un testo vuole lasciare al lettore l'iniziativa interpretativa, anche se di solito desidera essere interpretato con un margine sufficiente di univocità.

Každý text je tudíž protkán bílými místy, mezerami připravenými k zaplnění. Ten, kdo ho vyprodukoval, tušil, že budou zaplněny, a nechal je prázdné ze dvou důvodů. Především proto, že text je mechanismus líný (či šetrný) a žije ze smyslu, jenž do něj vloží příjemce, a jen texty opravdu extrémně puntičkářské, pedantské nebo represivní se zaplétají do redundancí a dalších vysvětlivek – někdy až do takové míry, že překračují všechny normy běžné konverzace.<sup>47</sup> Dále pak proto, že čím více se text vzdaluje funkci naučné a blíží se funkci estetické, tím více interpretační iniciativy přenechává čtenáři, i když většinou touží být interpretován s dostatečnou dávkou jednoznačnosti. (Op.cit.: 52)

46 Eco se problému seriality později věnuje v článku „Innovation & repetition: between modern & postmodern aesthetics“, který vyšel poprvé v časopise *Daedalus* v roce 1985: „When – in a single piece of a series – something is merely *presupposed* by the audience, which knows the whole series, would we speak perhaps of an art of synthesis of a sublime capacity of telling through essential allusions? In other words, how would we read a „piece“ of a series, if the whole of the series remained unknown to us?“ (Eco 2005: 206f)  
Cf též Eco 1990: 83-100.

47 Normy konverzace Eco na tomto místě odvozuje z Griceovy konverzační logiky. Cf Grice 1989: 1-143.

Těmito příznačně figurativními obraty, připomínajícími místy slovník některých teoretiků „literárního minimalismu“, Eco v *Lector in fabula* podtrhuje úlohu (tentokrát empirického) čtenáře při utváření literárního významu. Už v *A Theory of Semiotics* definuje proces čtení jako „an unstructured process of communicative interplay“ (Eco 1976: 276), v němž čtenář vykonává tři inferenční operace najednou: indukuje („that is to infer a general rule from individual cases“; Op. cit.: 275), abdukuje („that is to test both old and new codes by way of a hypothesis“; Ibidem), dedukuje („that is to check whether what has been grasped on one level can determine artistic events on another, and so on“; Ibidem).

Ve schematu čtenářské spolupráce Eco tyto operace rozčleňuje do množství podrobnějších kategorií a podkategorií, odvozených z intenzionální a extenzionální sémantiky. Důležitou úlohu při modelování schematu hraje termín presupozice (*presupposizione*),<sup>48</sup> který Eco instrumentálně rozšiřuje na univerzální pojem (*termine-ombrello*) pro všechny čtenářovy inferenční aktivity.<sup>49</sup> Jak Eco často upozorňuje, pojmy v jednotlivých přihrádkách schematu nemají představovat jakési (meta)fyzické vrstvy textu, nýbrž různé úrovně abstrakce, v nichž se odehrává proces interpretace. Oboustranné šipky mezi nimi nestanovují přesný, ustálený směr interpretačního pohybu: naznačují naopak nepřetržitou oscilaci mezi jednotlivými úkony, jejich simultaneitu. Základním impulzem je pak v každém okamžiku výraz (*espressione*), tj. text ve své lineární manifestaci.

Pro naše účely není pochopitelně možné ani žádoucí, abych systematicky a detailně okomentovala každou z jednotlivých kategorií a podkategorií schematu, nedělá to ostatně ani sám Eco. Budu se podrobněji vyjadřovat pouze k těm položkám, které zde považuji za obzvlášť přínosné, tj. nesamozřejmé, z hlediska interpretační praxe, a k těm, které se mi naopak jeví jako velmi problematické.

Následující oddíl bude podrobnějším vhladem do Ecovy kategorie kódů a subkódů (přihrádka 1), zformovaným se zřetelem k četbě Toussaintova *Fotoaparátu* a jejím zvláštnostem. Kategorie „nad hranicí“ aktualizovaného obsahu využitelné pro popis

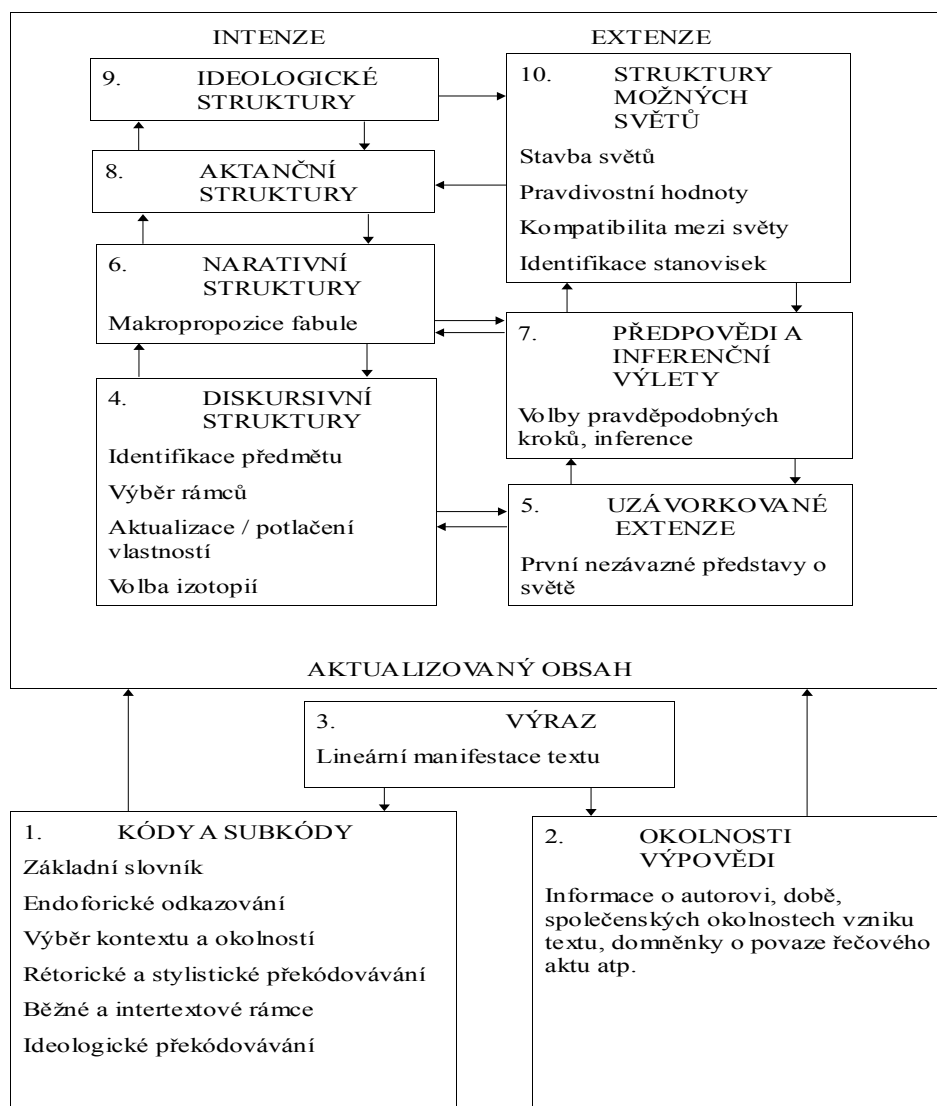
---

48 Do analytické filozofie, od níž si Eco termín zapůjčuje, pojem presupozice zavedl Peter F. Strawson. Cf Peregrin 2005: 176.

49 „Il che equivale a dire che tutti i capitoli di questo libro riguarderanno il fenomeno generico della presupposizione, che verrà a definirsi volta per volta come una diversa modalità di cooperazione interpretativa.“ / „Znamená to, že se ve všech kapitolách této knihy budu zabývat obecným pojmem presupozice, který budu znovu a znovu redefinovat jako interpretační spolupráci v jejich různých modalitách.“ (Eco 1979b: 26) Cf též Eco 1990: 222-262.

Toussaintova narativu pak zaujmou klíčovou úlohu v „Kapitole 3“ (příhrádka 4, 6, 7) a „Kapitole 4“ (příhrádka 8, 10), kde budou komentovány dle potřeby v průběhu výkladu.<sup>50</sup>

## SCHEMA ČTENÁŘSKÉ SPOLUPRÁCE



<sup>50</sup> Názvy jednotlivých příhrádek schematu a jejich podkategorií přejímám z knihy *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu* Petra A. Bílka (Bílek 2003: 101f) jen tam, kde Bílkův překlad považuji za adekvátní. V ostatních případech jsem se uchýlila k vlastnímu překladu. Za klíčové považuji následující rozdíly: lineární manifestace textu (Bílek: lineárně textové vyjevování se), endoforické odkazování (Bílek: pravidla vztahování se navzájem), identifikace předmětu (Bílek: zjedinečnění toposů), aktualizace / potlačení vlastností (Bílek: zvýrazňující a potlačující prostředky). Ostatní rozdíly v překladu jsou spíše otázkou významových nuancí. Některé položky v mém překladu Ecova schematu v porovnání s Bílkovou verzí zcela chybí, neboť Bílkův překlad je pořízen z podrobnější – a terminologicky poněkud nepřesné – anglické varianty schematu (cf Eco 1979a: 14).

## Kódy a subkódy (*Codici e sottocodici*)

Na úrovni kódů a subkódů čtenář konfrontuje text se svou osobní encyklopedickou kompetencí (*competenza enciclopedica*), tj. s veškerou svou dřívější zkušeností s jazykem, v němž je text napsán. Konfrontace se zde odehrává v oblasti základního slovníku (*dizionario di base*), endoforického odkazování (*regole di coreferenza*), kontextové selekce a výběru okolností (*selezioni contestuali e circostanziali*), rétorického a stylistického překódování (*ipercodifica retorica e stilistica*), běžných rámců (*sceneggiature comuni*), intertextových rámců (*sceneggiature intertestuali*) a ideologického překódování (*ipercodifica ideologica*).

**Základní slovník** literárního textu se nikdy nemůže cele vymknout konvenci, má-li čtenba zůstat komunikací. Toliko v Toussaintově *Fotoaparátu*: Pomineme-li mluvící neologismus ve větě „Je réveillai Pascale qui dormait des plus pascalement en face de moi [...]“ (Toussaint 1988: 91; „Vzbudil jsem Pascale, jež naproti mně spala zcela pascalovsky [...]“; Toussaint 1997: 73),<sup>51</sup> nenajdeme tu žádné slovo, které by nebylo lexémem současné francouzštiny, a které by tak čtenáři neumožňovalo, aby k němu na základě své slovníkové kompetence přiřadil náležitou sadu potenciálních vlastností (*caratteristiche potenziali*). Pro lexém v sémiotické situaci používá Eco lingvistický pojem semém (*semema*). Semém je sice zárodkem textu (*testo virtuale*), avšak u semému vytrženého z kontextu čtenář ještě neví, které ze spektra možných vlastností má aktualizovat (*attualizzare*) a které naopak potlačit (*narcotizzare*, tj. doslova: uspat).<sup>52</sup>

Potřebná aktualizace semému probíhá teprve s **výběrem kontextu**. Konkrétně Toussaintův narativ tento moment komunikace opakovaně používá jako významotvorný prostředek *per se*, neboť metodicky pracuje s homonymií některých slov, například:

a:

Telle était en tout cas, pour l'heure, ma ligne de conduite. (Toussaint 1988: 32) / Takový rozhodně byl, v tuto chvíli, můj postup. (Toussaint 1997: 28)

J'ai tiré peu d'enseignements du reste de la première série de leçons de conduite que je pris quelque dix ans plus tôt. (Toussaint 1988: 33) / Z prvních lekcí řízení, které jsem absolvoval před nějakými deseti lety, jsem si toho zapamatoval málo. (Toussaint 1997: 29)

51 Vzhledem ke svému způsobu slovtvorby vnímá francouzština příslovce „pascalement“ jako příznakové. „Pascalement“ je tak silnější odchylkou od normy než „pascalovsky“.

52 Tímto zdánlivě triviálním, tradičně analytickým poznatkem o kontextualitě významu Eco relativizuje některé metody interpretace narativu, s důležitými implikacemi pro metodologii překladu. Problematice překladu se Eco zběžně věnuje v jedné z kapitol *Lector in fabula* (Eco 1979b: 186-193) a především pak v knize *Dire quasi la stessa cosa* (Eco 2003).

|Conduite| může znamenat |chování| i |řízení|, přičemž řízení automobilu je ve vyprávění důležitým motivem.

b:

Personne n'était venu me déranger jusqu'à présent, et je m'attardais là tranquillement; songeant à ce problème d'échecs qu'avait composé Breyer où toutes les pièces étaient en prise[.] (Toussaint 1988: 49)

Nikdo mě až dosud nepřišel vyrušit a já jsem v tom klidu setrval, myslel jsem na ten šachový problém, který vytvořil Breyer, kdy všechny figury jsou ohrožené[.] (Toussaint 1997: 41)

|Échec| znamená |šach|, ale i |neúspěch|. Promluvě, do níž je tato věta zasazena, bezprostředně předchází analepse o tom, jak vypravěč kdysi neuspěl při pokusu naučit se řídit. Tehdejší cvičné jízdy v ní přirovnává právě k Breyerově variantě španělské hry.

c:

Dans le fond de la salle, toute une paroi était décorée de panneaux de signalisation de formes diverses, [...], avec des idéogrammes évocateurs de passages à niveau et de chutes de pierres, un élan en vole aussi, élégant et énigmatique, que je regardai un instant dans l'obscurité. (Toussaint 1988: 110)

Vzadu v sále byla celá jedna stěna vyzdobená dopravními značkami různých tvarů, [...], s ideogramy připomínajícími železniční přejezd a pozor padá kamení, taky běžícího losa, ladného a záhadného, jehož jsem si ve tmě chvíli prohlížel. (Toussaint 1997: 87)

[J]e me laissais entraîner par le mouvement arrachant de l'avion, tâchais de faire corps avec l'accélération irrésistible de l'appareil pour profiter de son élan et décoller moi-même[.] (Toussaint 1988: 111)

[N]echal jsem se unášet pohybem letadla, snažil jsem se splynout s nezadržitelně narůstající rychlostí stroje, chtěl jsem využít jeho vzletu a odlepit se od země sám[.] (Toussaint 1997: 89)

Slovo |élan| znamená |los| i |vzlet|, spojení |en vole| znamená |běžící| i |letící|. Komicky ambivalentní je pak obrat „l'élan furieux que je savais en moi depuis toujours“ (Toussaint 1988: 50; „zběsilý rozlet, jenž jsem v sobě cítil odedávna“; Toussaint 1997: 42). Spojení |en vole| rovněž asociuje další význam slovesa |voler|: |ukrást|. V tomto významu se |voler| vyskytuje v samotném závěru kapitoly: „Cette nuit, j'ai volé un appareil-photo, dis-je à voix basse.“ (Toussaint 1988: 111; „Dneska v noci jsem ukradl fotoaparát, řekl jsem potichu.“; Toussaint 1997: 88).

d:

Une montgolfière aux armes jaunes de la Shell, par exemple. Ou de la Total, je connais pas son logo. Moi, l'essence. Quant à la quiddité, peut-on se fier au logos? (Toussaint 1988: 73)

Montgolfiéra se žlutým znakem Shellu například. Nebo Totalu, jejich logo neznám. Já a benzín.... Jde-li o charakter, dá se věřit logu? (Toussaint 1997: 60)

Zde se kumulací polysémantických výrazů vytváří nekonečně otevřené sdělení. V textu všudypřítomné |essence| znamená |benzín| (značná část příběhu se odehrává v prostředí benzinových stanic), ale také |esence| ve všech významech, které tomuto slovu připisuje český slovník. |Quiddité| znamená ve francouzském úzu jednak totéž co scholastický pojem |quidditas| (do češtiny se místy překládá jako „cost“, přičemž se často používá jako synonymum pojmu „esence“/„bytnost“/„podstata“), jednak |slovní hříčka|, |slovíčkaření|. Francouzské |logos| představuje podobně elementární filozofický pojem |logos| (po jehož vztahu k „esenci“ se táže většina západní filozofie) i plurál slova |logo|, jak ho známe ze současného českého úzu. Filozofické konotace všech těchto výrazů konečně zvýznamňují i samotné názvy |Shell| a |Total|, z nichž první odkazuje k „části“, na „okraj“ či „povrch“, zatímco druhý naopak k „celku“ a „celistvosti“.<sup>53</sup>

**Stylistické a rétorické překódování** spočívá v rozpoznávání semémů a složitějších komplexů semémů coby stylistických a rétorických prostředků. Už při první, naivní četbě *Fotoaparátu* čtenář nutně identifikuje tropy a charakteristické figury:

a:

Elle nous entretenait de la scolarité de petit Pierre, [...], et je l'écoutais d'un air préoccupé en hochant lentement la tête (oui, oui, disais-je, je comprends), admettant très bien qu'un petit margouilla aussi turbulent pût nuire à la sérénité de sa classe. (Toussaint 1988: 16)

Povídala nám o Petrově prospěchu, [...], já jsem ji ustaraně naslouchal, pomalu jsem pokyvoval hlavou (ano, ano, rozumím, říkal jsem, rozumím), uznávaje, že takový malý ještěř, takhle divoký, musí ve třídě kazit pohodu. (Toussaint 1997: 16)

Čtenář si bez dalšího vysvětlování na základě své jazykové kompetence domyslí, že výraz |margouilla|, který označuje příslušníka zvláštního rodu čeledi gekonovití, zde není použit doslovně, nýbrž *metaforicky*.<sup>54</sup>

53 V textu *Fotoaparátu* se vyskytují i další obecné filozofické pojmy (např. *entéléchie*) a především mikroúvahy o pojmech s filozofickou konotací (např. *pensée*). Podobně ambivalentních sdělení tedy *Fotoaparát* obsahuje větší množství.

54 Jedná se v tomto případě o metaforu novou, inovativní. Výraz |margouilla| navíc není ve francouzském úzu nijak běžným slovem a má proto silný konotační potenciál: konkrétně označuje živočicha žijícího v zámořských departementech Francie, místy (ostrov Réunion) dokonce považovaného za lokální symbol.

Eco vytváří vlastní teorie metaforického označování, a to na základě literární sémiotického (cf Eco 1976: 279ff) i kognitivně sémiotického (cf Eco 1984: 87-129).



b:

Elle joua du klaxon et zigzagua avec aisance parmi ces albatros, avant de s'arrêter à la hauteur d'un type d'une quarantaine d'années en parka boutonnée, qui fumait sur le bas-côté en se caressant la joue sans concession ni complaisance. C'est un des moniteurs, dit-elle. Eh bien, ça promet, dis-je. (Toussaint 1988: 26)

Troubila a dovedně mezi těmi albatrosy kličkovala, najednou zastavila těsně před chlápkem, jemuž bylo asi čtyřicet, stál na kraji silnice v zapnuté vojenské parce a kouřil, přitom si bez oprávnění a bez požitku hladil tvář. To je jeden z instruktorů, řekla. No tak to je slibný, povídám já. (Toussaint 1997: 23f)

Z kontextu, na základě signálů, jako je například pejorativní |type|-|chlápek|, čtenář pochopí, že posledně citovaná promluva chce být čtena *ironicky*, tak jako značné množství dalších promluv ve *Fotoaparátu*.

c:

[N]ous empruntons toujours le même itinéraire maintenant, à quelques nuances près, qui consistait en un parcours qui n'était pas le contraire de celui du cavalier dans la variante Breyer de l'espagnole fermée, soit un petit allerretour dans le quartier, très lent et comme indécis[.] (Toussaint 1988: 41)

[B]rali jsme to teď pořád po stejné trase, která nebyla opakem jízdy jezdce v Breyerově uzavřené variantě španělské hry, totiž malá zajíždka čtvrtí tam a zpátky, velmi pomalá a jakoby váhavá[.] (Toussaint 1997: 35)

Identifikace figury *litotes* v širším kontextu všeobecného *eufemismu* je jedním z klíčových úkolů čtenáře Toussaintova minimalistického textu.

**Běžné rámce** jsou jednou z teoreticky problematických podkategorií schematu čtenářské spolupráce, protože je v rámci Ecova myšlenkového systému nelze uspokojivě definovat: „L'incertezza che si prova nel definirla è data proprio dalla natura assai empirica della proposta.“ („Nutná nestabilita jakékoliv definice tohoto konceptu pramení z jeho silně empirického základu.“; Eco 1979b: 79) Inferenci na základě běžného rámce, jak ji popisuje Eco, představuje například následující úvaha: Pustil-li se subjekt *Fotoaparátu* v úvodních třech odstavcích první kapitoly do agilního shánění dokumentů potřebných k zápisu do autoškoly a uvádí-li čtvrtý odstavec větou „Lorsque, le lendemain matin, je me présentai dès l'ouverture à mon école de conduite[.]“ (Toussaint 1988: 11; „Jen co druhý den ráno otevřeli, už jsem byl zas v autoškole[.]“; Toussaint 1997: 12), bude každý normální čtenář předpokládat, že tato návštěva autoškoly opět nějak souvisí se zápisem. Na základě předchozích tří odstavců si totiž dotyčný čtenář vytvořil hypotézu, že se jedná o běžný rámec „zápis do autoškoly“. Jak se ukáže, je tento zdánlivě naprosto triviální poznatek o procesu

čtení (společně s ostatními Ecem vymezenými typy čtenářské presupozice) ve skutečnosti klíčovým nástrojem pro pochopení stavby *Fotoaparátu* jakožto narativu.

Zatímco běžné rámce odpovídají situacím z praktického života, **intertextové rámce**, zakládající se na principu intertextuality v podobě zavedené francouzskou strukturalistickou školou, se vztahují výhradně na (v úzkém slova smyslu) kulturní znalosti a zkušenosti čtenáře. Jedná se o rétorické a narativní vzorce, které je schopna odhalit jen část čtenářské obce. Pomineme-li aludující jméno Pascale a jemu odpovídající nápadnou ideovou korespondenci vypravěčových maxim s určitými pasážemi myšlenek Blaise Pascala (viz 3.2), neskýtá *Fotoaparát* – nejen z hlediska mého „tady a teď“, nýbrž i soudě podle dosud publikovaných interpretací<sup>55</sup> – žádnou další příležitost k plodnému intertextovému čtení. Ti, kdo Toussaintův idiolekt vztahují například k textům Samuela Becketta,<sup>56</sup> hovoří o intertextových vazbách pouze na základě velmi obecných a těžko definovatelných *stylistických* rysů,<sup>57</sup> tj. lakonismu spojeného s absurdním humorem,<sup>58</sup> hraničícího s groteskou:

[Et], m'attardant un instant avec elle sur le trottoir tandis que la voiture du chargé de cours s'éloignait, nous échangeâmes quelques mots devant ma porte. Elle s'y était adossée, curieusement, une main dans les cheveux, et ne semblait pas décidée à prendre congé. J'ignorais ce qu'elle me voulait et, comme le silence devenait pesant, nous faisions de grands efforts pour trouver quelque question à nous poser, de temps à autre, dont je méditais chaque réponse les yeux baissés en jouant pensivement du bout des doigts avec la ceinture de son manteau. Puis, finissant par rentrer chacun chez soi, je me rendis compte que nous habitions tout simplement le même immeuble. (Toussaint 1988: 40f)

Postál jsem s ní chvíli na chodníku, auto vedoucího kursu mezitím odjelo, a my prohodili pár slov u mě před domem. Opřela se zády o domovní dveře, zvědavě, jednu ruku ve vlasech, a nezdálo se, že by chtěla odejít. Netušil jsem, co mi chce, a protože ticho už začínalo být tíživé, snažili jsme se najít nějakou otázku, již bychom mohli položit, alespoň čas od času. Nato jsem vždycky se sklopeným pohledem promýšlel odpověď, zadumaně si pohrávaje konečky prstů s páskem od kabátu. [sic!] Nakonec jsme šli oba domů, zjistil jsem, že bydlíme prostě a jednoduše v tomtéž domě. (Toussaint 1997: 34f)

Žádné konkrétní otisky cizího rukopisu se ve *Fotoaparátu* nevyskytují. Právě minimální, respektive minimalistická intertextovost *Fotoaparátu*, která nikdy nepřekročí hranici těch nejjednodušších rétorických *topoi* (viz 3.3), způsobuje, že se v souvislosti s ním hovoří o

55 Schoots 1997, Hippolyte 1998, Bessard-Banquy 2003.

56 Cf například Schoots 1997: 58.

57 Na takové úrovni obecnosti Eco o intertextu neuvažuje. Ustavuje čtyřstupňovou hierarchii intertextových rámců: 1. hotové fabule (*fabulae prefabbricate*), 2. motivické rámce (*sceneggiature-motivo*), 3. situační rámce (*sceneggiature situazionali*), 4. rétorická *topoi* (*topoi retorici*). (Eco 1979b: 83)

58 Hovoří-li Eco počínaje *A Theory of Semiotics* na různých rovinách odbornosti a v různých kontextech o vzájemné provázanosti těch aspektů textu, jímž tradičně říkáme „obsah“ a „forma“, nelze zde nezmínit podivuhodně těsnou, avšak dosud zdá se nepopsanou tendenci západního čtenáře spojovat lakonický styl automaticky s absurditou a antihrdinstvím.

„nulové perspektivě“ (viz 1.3). A že má na čtenáře, ať už naivního či kritického, zcela jedinečné účinky.

## Kapitola 3: Minimalismus je, čím není

„[N]on si può apprezzare una composizione atonale se non valutando il fatto che essa vuole realizzare una sorta di apertura nei confronti dei rapporti chiusi della grammatica tonale ed è valida solo se vi riesce in un modo eminente[.]“ / „[N]emůžeme ocenit atonální skladbu, dokud si neuvědomíme, jak se cíleně otevírá v opozici k uzavřené gramatice tonální kompozice, a že má tedy skutečnou hodnotu, jen pokud je v tom mimořádně úspěšná[.]“ (Eco 1985: 93)

### 3.1 Minimalismus IV – Eco VII: Naivní čtení, Toussaint není Flaubert

Po prvním přečtení zažije každý čtenář *Fotoaparátu* cosi jako šok.<sup>59</sup> Dříve či později si totiž uvědomí, že nemá nejmenší tušení, o čem román, který – dost možná jedním dechem – právě dočetl, vlastně vypráví. (Že se jedná o vyprávění a příběh, o tom však nemůže být pochyb.) Jako by ho stihlo náhlé zatmění paměti. Je-li čtenářem alespoň minimálně přemýšlivým, vrátí se zkusmo zpátky na začátek, aby si příběh osvěžil. Avšak ani to mu příliš nepomůže. V čem tkví podstata tohoto literárního *trompe-l'oeil*? Jak se ukáže, Toussaintův minimalismus je – v míře daleko vyšší než všechny ostatní projevy jazyka – především tím, čím není.

Jelikož základní příběh, jak ho definuje tradiční naratologie i literární kritika, se ve *Fotoaparátu* vyčerpává výše uvedeným výčtem (viz 1.3), mohlo by se opravdu zdát, že *Fotoaparát* nemá naivního modelového čtenáře (viz 2.4). Anebo, přistoupíme-li na Ecův imperativ (viz tamtéž), že naivní čtenář *Fotoaparátu* je „minimální“, protože Toussaint píše „o ničem“. Koneckonců i jiní autoři už se za psaní „o ničem“ dočkali uznání. Například Gustave Flaubert, jeden z nich, v roce 1852 prohlásil:

Ce qui me semble beau, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible.

Láká mě představa knihy o ničem, knihy ničím nepřipoutané k vnějšímu světu, jež by držela pohromadě jen vnitřní silou stylu, jako se země drží ve vzduchu, aniž k tomu potřebuje oporu, knihy, v níž by nebylo tématu, či alespoň jejíž téma by bylo téměř neviditelné. (Flaubert 1998: 156)

---

59 V tomto ohledu se podobá Allaisovu *Un drame bien parisien*: textu, který Eca vyprovokoval k vypracování systému čtenářské spolupráce a sepsání knihy *Lector in fabula*. Důvody čtenářova zmatku se tu však do značné míry liší (viz též 5.2).

Za Flaubertův nejzdařilejší pokus o realizaci tohoto ideálu bývá považována *Citová výchova* (1869). Ta nám však ihned po přečtení – odmysleme si na okamžik ahistorismus tohoto srovnání – na rozdíl od *Fotoaparátu* umožňuje relativně podrobně zrekapitulovat kauzální sled děje a s důstojnou přesností při tom hierarchicky rozlišovat mezi jednotlivými událostmi.

*Citová výchova* však zároveň v jistém smyslu opravdu drží pohromadě, vzhledem k době vzniku v maximální myslitelné míře, především inovativní silou *stylu* (ať už hranice tohoto pojmu leží kdekoliv). I ve *Fotoaparátu* je styl, jmenujme například neslýchanou rytmičnost Toussaintovy prózy, zcela dominantním prvkem: řečeno s Ecovou *Theory of Semiotics*, Toussaint, v první řadě, „is toussainting“. Pokud už jsme však jednou přejali Ecovu metodu sémantického čtení, jak se říká „reading for the plot“, nemůžeme se s takovou odpovědí na pomyslnou otázku „Co pohání naivní četbu *Fotoaparátu*?“ spokojit. Toussaintovo „o ničem“ je navíc povážlivě dějové (akční, časové, syntagmatické: viz 1.1). Toussaint není Flaubert.

### 3.2 Minimalismus V – Eco VIII: Narativní izotopie, „o čem“ by román mohl být

Minimalistickou dějovost *Fotoaparátu* nám pomůže ozřejmit pojem izotopie (*isotopia*), který je v Ecově pojetí literární interpretace jakýmsi virtuálním svorníkem mezi kategorií diskursivních struktur (*strutture discorsive*) a kategorií narativních struktur (*strutture narrative*), tj. mezi přihrádkami 4 a 6 schematu čtenářské spolupráce. Definice diskursivních a narativních struktur jako takových však představují jeden z nejslabších článků Ecova systému:

Výraz „diskursivní struktury“ Eco používá pro dílčí partie textu v jeho povrchové podobě, z hlediska čtenářské spolupráce tedy pro průběžný proces vnímání a zpracovávání různě velkých částí ko-textu (*co-testo*)<sup>60</sup> jednotlivých semémů, odhalování a odhadování běžných rámců a následné aktualizování a potlačování jejich vlastností (viz též 2.6). Narativní struktury pak odpovídají větším celkům, tzv. diskursivním makropropozicím (*macroproposizioni*), na jejichž základě už je čtenář schopen identifikovat literární témata (*temi*), motivy (*motivi*) aj. Narativní struktury však nelze považovat za prostou syntézu diskursivních mikropropozic (*microproposizioni*). Potud je Ecova argumentace v pořádku.

60 „Quando poi il termine co-occorre con altri termini (quando cioè la selezione contestuale si attualizza) ecco che abbiamo un co-testo. Le selezioni contestuali prevedono dei possibili contesti: quando si realizzano si realizzano in un co-testo.“ / „Když se pak daný pojem vyskytne v souvislosti s jinými termíny (tj. když se aktualizuje určitá kontextová selekce), máme tu ko-text. Kontextové selekce jsou předpovědi možných kontextů: jakmile se pak uskuteční, vzniká ko-text.“ (Eco 1979b: 17)

Problém nastává tam, kde Eco o diskursivních a narativních strukturách hovoří v jednotném čísle jakožto o dvou pevně definovaných naratologických pojmech. Pak totiž úhrnnou diskursivní strukturu textu najednou ztotožňuje s jeho dějem (*intreccio*) a ten zase se syžetem, jak ho chápou ruští formalisté, v anglické „embryonální“ verzi *Lector in fabula* dokonce i s anglosaským *plot* a strukturalistickým *discours*.<sup>61</sup> Pro privilegovanou narativní strukturu textu si od ruských formalistů vypůjčuje pojem fabule (*fabula*). Zde ve své hypereklektické snaze systematizovat jednak vulgárně zjednodušuje, jednak částečně podkopává výchozí premisu, že „sotto forma di manifestazione lineare, un testo non ha livelli“ („text ve své lineární manifestaci nemá žádné vrstvy“; Eco 1979b: 67).<sup>62</sup>

Koncept izotopie přejímá Eco z Greimasovy literární sémiotiky. Dochází k němu skrze pojem předmětu textu/promluvy (*topic*). Proces identifikace předmětu v průběhu čtení se podle mého názoru do jisté míry překrývá s rozpoznáváním běžných rámců (viz 2.6), na úrovni větné konstrukce odpovídá předmět rématu: „[i]l topic è una ipotesi che dipende dall’iniziativa del lettore, che la formula in modo alquanto rozzo, sotto forma di domanda („di che diavolo si sta parlando?“)“ („[p]ředmět textu představuje čtenářovu hypotézu, zformulovanou v odpovědi na poněkud hrubě položenou otázku („o čem je tu sakra řeč?“)“; Op.cit.: 92). Při hledání odpovědi se čtenář opírá o textové izotopie. Zatímco textový předmět je veličinou ryze pragmatickou, izotopie už má tedy sémantický základ. Izotopii Eco definuje podle Greimase: jako „un insieme di categorie semantiche ridondanti che rendono possibile la lettura uniforme di una storia“ („soubor sémantických kategorií umožňujících jednotnou interpretaci příběhu“; Ibidem).

Izotopie Eco klasifikuje do několika podskupin, z nichž je pro čtení Toussaintova *Fotoaparátu* částečně použitelná ta poslední, tj. narativní izotopie nevázané na diskursivní izotopické volby (*isotopie narrative non vincolate a disgiunzioni isotopiche discorsive*). Tento druh izotopií stojí do značné míry *à part*. Eco ho, zdá se, zavádí především se zřetelem k modernímu, „otevřenému“ narativu (viz 2.5): jako jakousi pojistku funkčnosti celého systému, který se jinak opírá především o formalistické ideje,<sup>63</sup> a tudíž i o snadno formalizovatelný, rozuměj tradiční, textový materiál. Nevázané narativní izotopie se

61 Cf Eco 1979a: 27, Eco 1979b: 102.

62 Ecova naratologie se průběžně proměňuje, avšak neusměrňuje se ve svém eklekticismu. Například v *Six Walks in the Fictional Woods* Eco děj (*plot*, v publikovaném italském překladu *intreccio*, v publikovaném českém překladu *syžet*) od diskursu (*discourse*, v publikovaném italském překladu *discorso*, v publikovaném českém překladu *diskurs*) odlišuje a vytváří trojici fabule-děj-diskurs. (Eco 1994: 35; Eco 1995: 43, Eco 1997: 51)

63 Kromě Greimase sehraává zásadní úlohu v Ecově představě narativu např. Propp.

navzájem nevylučují, naopak, doplňují se. Odvíjejí se cele od toho, kterou z „rovnocenných“ tematických linií čtenář favorizuje, tj. označí za fabuli textu („una fabula è una isotopia narrativa“; Op. cit.: 104; „fabule je narativní izotopii“), za jeho „o čem“.

Eco, vcelku přirozeně, neuvažuje hraniční situaci (možnost jakési „negativní otevřenosti“), s níž se setkáváme v případě *Fotoaparátu*: identifikace několika tematických linií je zde sice možná, text nám však systematicky *znemožňuje* označit některou z nich za stěžejní (*più pertinente*). Toussaintův minimalistický narativ postrádá uchopitelnou narativní izotopii. Toussaintův minimalistický narativ tak zdánlivě postrádá fabuli.

Z jakých izotopii nám *Fotoaparát* znemožňuje si vybrat? Na první pohled nám na (ne)vybranou nabízí tři:

### **Varianta „Pascale“**

*Fotoaparát* místy vytváří iluzi, že je příběhem o sbližování. Postava sekretářky Pascale je v textu téměř všudypřítomná. Vypravěč o ní vesměs hovoří nezúčastněným objektivistickým tónem, ale už v úvodních kapitolách neopomene do svých lakonických průpovědek tu a tam vložit svou typickou „expresivní závorku“. Čtenář dychtící po psychologii partnerství tedy získává naději:

Dans trente ans tout le monde parlera japonais. Tiens. Dans les affaires, précisait-elle en bâillant (elle était adorable), dans les affaires. Petit Pierre serait dans les affaires, c'était un littéraire, il serait économiste, ou diplomate. (Toussaint 1988: 15)

Za třicet let budou japonsky mluvit všichni. No vida. V obchodě, upřesnila, zívajíc (byla rozkošná), v obchodě. Malý Petr bude obchodníkem, je to literát, bude ekonomem nebo diplomatem. (Toussaint 1997: 15)

Elle passa la première et redémarra, toujours aussi endormie, klaxonnant fermement à la suite d'une voiture-école, et je me sentais tout dolent à côté d'elle (c'était peut-être l'amour déjà, qui sait, cet état grippal). (Toussaint 1988: 28)

Zařadila jedničku a znovu se rozjela, pořád tak ospalá, důrazně zatroubila na nějaký vůz autoškoly a já jsem se po jejím boku vůbec necítil ve své kůži (možná to už byla láska, kdo ví, tenhle chřipkový stav). (Toussaint 1997: 25)

Hned v první kapitole ostatně vypravěč vyšle přesvědčivý signál v podobě letmé zmínky „[nous] entreprîmes de lier davantage connaissance“ (Toussaint 1988: 13; „a také jsme začali navazovat známost“; Toussaint 1997: 13). Rozhodne-li se čtenář tuto izotopii soustavně

sledovat, dojde však při nejlepším k závěru „ano, je tam“, vztah mezi vypravěčem a Pascale se (byť minimálně) vyvíjí: Po několika dnech známosti spíše neurčité povahy spolu odjedou na jednu noc do Londýna, kde, jakoby nedopatřením, kopulují („Elle se réveilla la première, finalement, ouvrant un œil tout étonné lorsque j’écoulais.“; Toussaint 1988: 86; „Vzbudila se jako první, nakonec, otevřela jedno oko, celé udivené, když jsem ejakuloval.“; Toussaint 1997: 69f). Po návratu mezi nimi dokonce dojde, vzhledem k povaze ostatního vyprávění poněkud překvapivě a „mimo kontext“, ke stručnému vyznání lásky. Potom postava Pascale na čas opět zmizí a vynoří se až v samotném závěru románu jako hlas (v telefonu), který vypravěči nezavolá zpět.

Nelze samozřejmě nikomu bránit v tom, aby tento příběh „sbližování“ označil za (velmi slabou) fabuli *Fotoaparátu*, o skutečné povaze textu však takové čtení neprozradí víc, než o Kafkově *Procesu* prozradí jeho zařazení do žánru detektivky (viz 2.5).

### **Varianta „Fotoaparát“**

Druhá tématická linie už je méně banální, i když ve svém nesouvislém „dotírání“ na čtenáře je podobně nekoherentní, a tudíž podezřelá, jako ta předchozí. Už název románu napovídá, že v textu musí padnout zmínka, ať už explicitní nebo nepřímá, o fotografickém médiu. Stane se tak skutečně velmi záhy a potom ještě několikrát, zpočátku vždy spíše mimochodem („mimochodem“ je však základní modus celého vyprávění). O chybějících průkazových fotografiích se mluví už při druhé (ze tří) návštěvě autoškoly vykonané během prvního dne příběhu. Fotografie (jiné) se pak na scéně objeví ještě téhož dne při návštěvě třetí:

Mis à part les enveloppes timbrées, me semblait-il, il ne manquait que les photos pour que le dossier pût être enregistré. Avant de prendre congé, je lui confiai du reste à ce propos que, tout à l’heure, j’avais retrouvé chez moi quelques photos de quand j’étais petit. Je vais vous les montrer d’ailleurs, dis-je en sortant l’enveloppe de la poche de ma veste[.] (Toussaint 1988: 10)

Kromě ofrankovaných obálek, měl jsem ten pocit, chyběly už jenom fotky k tomu, abych mohl přihlášku podat. Ostatně než jsem odešel, ještě něco jsem jí prozradil: právě před chvílí jsem doma našel nějaké fotky, když jsem byl malý. Ukážu vám je, vlastně, řekl jsem a tahal z kapsy saka obálku[.] (Toussaint 1997: 11)

Analepse věnovaná dřívějším pokusům naučit se řídit se potom uzavírá větou, která čtenáři vsugeruje dojem, že tyto pokusy možná ztroskotaly právě na vypravěčově neochotě nechat se



vyfotografovat:

Nous conversions ainsi de choses et d'autres, tâchâmes de régler les dernières questions qui demeuraient en suspens (les photos d'identité, par exemple, dont je me laissai dire qu'il en fallait aussi). (Toussaint 1988: 48)

Hovořili jsme pak o ledasčems, snažili se vyřídít poslední otázky, jež zůstávaly nevyřešené (fotografie, například, které prý byly taky potřeba). (Toussaint 1997: 40)

Zde se čtenáři „potvrzuje“ podezření, jež mohlo důvodně („il ne manquait que les photos“; Toussaint 1988: 10; „chyběly už jenom fotky“; Toussaint 1997: 11) začít klíčit už nad první kapitolou: vypravěč má komplikovaný vztah k fotografii a ten tvoří narativní izotopii *Fotoaparátu*, *Fotoaparát* je tedy třeba číst skrze tento vztah. Tohoto náhlého zbystření si je však text plně „vědom“: ihned poté čtenářovu pozornost na jistou dobu odvádí zcela jiným směrem. Po několika kapitolách, když už čtenář na fotografie dost pravděpodobně zapomněl, se dotyčná izotopie přece jen znovu přihlásí: vypravěč se najednou nechává bez dalšího (a taky bez zjevného důvodu) vyfotografovat, čímž mimo jiné neguje, nebo alespoň upravuje, čtenářovo podezření z dřívějšíka. Jakéhosi vrcholu amplitudy dosahuje tato linie v epizodě s nalezeným, respektive ukradeným fotoaparátem:

J'étais retourné sur le pont, et, dans ma poche, à côté des divers papiers qui s'y trouvaient, je sentais maintenant le contact rigide du petit appareil-photo. Je n'avais pas eu l'intention de le voler, non. (Toussaint 1997: 102)

Vrátil jsem se zas na palubu a v kapse, mezi všelijakými papírky, cítil jsem na omak pevný malý foťák. Neměl jsem v úmyslu ho ukrást, kdepak. (Toussaint 1988: 81)

Jako téma obecné reflexe se pak fotografické médium navrácí ještě v jedné ze závěrečných kapitol, mimo souvislost s jejími vnějšími událostmi. Vypravěč vzpomíná na to, jak fotoaparát nechtěně ukradl a zahodil do moře, a o něco později si prohlíží fotografie, které z filmu z něj pocházejícího nechal zvětšit.

Dans les jours qui suivirent, j'allai retirer chez le photographe les épreuves des photos que j'avais prises cette nuit-là dans les escalier du bateau. Il y avait, dans la petite pochette bleu clair qui me fut remise, onze clichés en couleurs, de ces couleurs criardes des photos prises à l'instamatic, d'un homme et d'une femme[.] (Toussaint 1988: 115)

Brzy potom jsem si šel nechat vyvolat fotky, které jsem udělal tehdy v noci na lodi na schodech. V malé světlemodré obálce, kterou mi předali, bylo jedenáct barevných snímků, v křiklavých barvách jako fotky z automatu: nějaký muž a nějaká žena[.] (Toussaint 1997: 92)<sup>64</sup>

Povaha fotografického média patří jistě ke dvěma nápadnějším z témat, která *Fotoaparátem* tu a tam „problesknou“. Lze ale dílčí okamžiky, v nichž se v textu o fotografii hovoří, pospojovat v jednotnou narativní izotopii? Lze alespoň spekulovat například o tom, že vypravěčův ambivalentní vztah k fotografii, jak je naznačen v úvodu, nějak izotopicky souvisí s krádeží fotoaparátu v závěru románu? Nelze, protože axiologie fotografie a způsob jejího zjevování se v textu se neustále mění. Většinou se dá mluvit spíše jen o motivu než o tématu. Každá „promluva“ o fotografii jako by pak popírala tu předchozí. Vnímáme-li román *Fotoaparát* jako ucelený příběh, musí ho tedy držet pohromadě nějaká jiná izotopická síla.

### Varianta „Pascal“

Třetí a poslední z relativně souvislých tématických linií *Fotoaparátu*, výrazně méně nápadnou než obě předchozí, je „chvála nehybnosti“ à la Blaise Pascal,<sup>65</sup> projevující se v románu na několika místech, v rámci vypravěčových filozofujících digresí, například při meditaci na veřejném záchodku:

Du moment que j'avais une siége, moi, du reste, il ne me fallait pas dix secondes pour que je m'éclipse dans le monde délicieusement flou et régulier que me proposait en permanence mon esprit, et quand, ainsi épaulé par mon corps au repos, je m'étais chaudement retranché dans mes pensées, pour parvenir à m'en extraire, bonjour. [...] Il n'y avait pas de raison de se hâter de mettre fin à cette entéléchie. (Toussaint 1988: 31)

Jakmile jsem totiž měl nějaké místo k posezení, stačilo mi jako vždy ani ne deset sekund a už jsem se vzdálil do světa mile neurčitého a spořádaného, který je mému naladění zcela vlastní, a když mě vlastní tělo takhle podpořilo k odpočinku, zabral jsem se horlivě do svých myšlenek, abych se z nich vůbec nějak dostal ven, ale bez šance. [...] Nebyl důvod spěchat s ukončením této entelechie. (Toussaint 1997: 27)

Deklarovaná nevěle vůči pohybu může v příběhu muže, jemuž není souzeno naučit se řídit, představovat chybějící článek příčinného řetězce. Rozhodnutím tuto nevoli přemoci a naučit

<sup>64</sup> Toussaint zde využívá dvojznačnosti slova |cliché|, které znamená |snímek| i |klišé|.

<sup>65</sup> „Tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne pas savoir demeurer dans une chambre.“ (Pascal 1976: 93) / „[V]šechno neštěstí lidí má jediný původ – a to, že nedovedou pokojně setrvat v jedné místnosti.“ (Pascal 1973: 150) K Pascalovým *Myšlenkám* Toussaint explicitně odkazuje ve svém románovém debutu *La salle de bain*. (Toussaint 1985: 87)

se řídit vypravěč své vyprávění otvírá a rezignovaným a zároveň slastným ustrnutím v nehybnosti ho zakončuje:

Assis dans l'obscurité de la cabine, mon manteau serré autour de moi, je ne bougeais plus et je pensais. [...] [A]ssis derrière les vitres de cette cabine téléphonique complètement isolée dans la campagne déserte, je regardais le jour se lever et songeais simplement au présent, à l'instant présent, tâchant de fixer encore une fois sa fugitive grâce – comme on immobiliserait l'extrémité d'une aiguille dans le corps d'un papillon vivant. (Toussaint 1988: 125, 126f)

Seděl jsem ve tmě v budce, kabát přitážený těsně k tělu, nehýbal jsem se a přemýšlel. [...] [S]eděl jsem za sklem telefonní budky, dokonale oddělen od pusté krajiny, díval jsem se, jak svítá, a myslel jsem prostě na přítomnost, na přítomnou chvíli, snaže se ještě jednou zachytit její prchavý půvab – jako kdybyste chtěli hrot jehly znehybnit v těle motýla za živa. (Toussaint 1997: 98, 100)

Je-li však *Fotoaparát* především vyprávěním o muži, který se na základě svých filozofických inklinací odmítá hýbat, a vypráví-li v první řadě právě o této jeho neochotě, co vlastně tvoří onu výrazně dynamickou sílu jeho děje? Je vůbec možné za svrchovanou narativní izotopii nějakého románu prohlásit nehybnost? Přiblížíme se takovým závěrem k podstatě šálivého účinku textu, pochopíme tak, „co pohání naivního čtenáře *Fotoaparátu*“? Podařilo se snad Toussaintovi vystavět „nemyslitelný“ narativ, který prvoplánového empirického čtenáře strhává, ač nepojednává vůbec „o ničem“?

Ve čtení Toussaintova *Fotoaparátu* nelze pokračovat dál, aniž těmto otázkám přiřadíme provizorní odpovědi:

a: Ne, ani jedna z výše uvedených izotopických variant není tím, co příběhu *Fotoaparátu* dodává jeho nezaměnitelnou dynamiku, co jej sceluje a co jeho naivního čtenáře pohání vpřed. *Co naivního čtenáře skutečně pohání vpřed, teprve ukážou zbývající oddíly „Kapitoly 3“.*

b: Ne, Toussaintův narativ nedrží pohromadě pouhou silou stylu, nepojednává „o ničem“, nýbrž „o něčem“. *O čem text vypráví, tj. co je jeho hlavní sémantickou izotopii, pak nastíní „Kapitola 4“.*

### 3.3 Minimalismus VI – Eco IX: Inferenční výlety a virtuální kapitoly, falešné sliby

Toussaintův vypravěč čtenáři cíleně znemožňuje identifikovat narativní izotopii *Fotoaparátu*, a přesto, ba dokonce právě tím se mu daří udržet pozornost prvoplánového čtenáře. Jak

postupuje? Tady nám pomůže kategorie předpovědí a inferenčních výletů, příhrádka 7 schematu čtenářské spolupráce.

Interpretace narativního textu je podle Eca procesem formulování předpokladů a hypotéz: na principu *presupozice* čtenář identifikuje předmět promluvy a běžný nebo intertextový rámec, k němuž promluva odkazuje, na principu *presupozice* se rozhoduje, které narativní struktury tvoří součást delší tématické linie, hodné jeho dalšího pozoru. Na základě hypotéz, které si v oblasti diskursivních a narativních struktur takto vytvořil, také průběžně a bezděčně hádá, jak se příběh bude dále vyvíjet.

Tyto čtenářovy poutě do neznámých sfér textových extenzí nazývá Eco inferenčními výlety (*passegiate inferenziali*). Klasickým příkladem takového inferenčního výletu je Čechovova maxima o pušce na scéně. Za čechovovskou pušku, zůstaneme-li u tohoto triviálního přirovnání, však podle Eca nelze považovat libovolný semém či diskursivní strukturu. Normální čtenář si neklade nad každým jednotlivým slovem otázku po jeho valenci: „Non prenderemo in considerazione una condizione interpretativa così ansiosa, fidando nella velocità di lettura del Lettore Modello[.]“ („Možnost takto neurotického procesu interpretace nebudu brát v úvahu, protože spoléhám na rychlost, s níž čte modelový čtenář[.]“; Eco 1979b: 112) Text obsahuje jen určitý počet neuralgických míst, tzv. signálů napětí (*segnali di suspense*), nad nimiž jsou inferenční výlety relevantní. Eco blíže nespecifikuje, podle čeho lze tato místa bezpečně odlišit od ostatního textu. Jako jediný konkrétní příklad udává náhlé zdržení (*dilazione*) vyprávění. Takové zdržení vyprávění není podle mého soudu ničím jiným než projevem příznakového textového *rytmu*. A právě jedinečný *sémantický rytmus*, v němž se pravidelně střídají momenty čtenářova vybuzeného očekávání a okamžiky zklamání, je jedním ze stěžejních rysů Toussaintova *Fotoaparátu*. Toussaintův text žije z falešných *sémantických* slibů a naší frustrace z průběžného odhalování jejich falešné povahy. *Fotoaparát* je totiž textem maximálně sebevědomým. Zahrává si s naší pozorností a pamětí, vyžaduje, jako se to říkává o minimalismu výtvarném (viz 2.2), výrazně zvýšenou míru spolupráce, tj.: *presupozice*.

Za další příkladnou podobu signálu napětí považuji incipit a explicit. V souvislosti s narativními strukturami a izotopiemi Eco připomíná, jak důležitou úlohu při jejich sledování hraje název textu.<sup>66</sup> Nezmiňuje však další typy semémů a promluv v exponovaných pozicích, jako jsou incipity a explicity (románu, kapitoly, v některých případech i odstavce), které

66 Cf Eco 1979b: 90.

interpretaci mnohdy ovlivňují v míře ještě větší. Vraťme se pro příklad k nástinu varianty „Fotoaparát“:

O tématu fotografie tam bylo řečeno, že na čtenáře „dotírá“, že mu sugeruje klamavé interpretace, že samo sebe samoúčelně sémantizuje. Tohoto účinku vypravěč dosahuje metodickým umístěním slova |photo| a slov příbuzných do *a priori* významově zatížených pozic, nejčastěji právě na místo explicitu odstavců (ve *Fotoaparátu* oddělených, a tudíž zdůrazněných, prázdnými řádky) či kapitol. Stejně tak téma nehybnosti, tj. varianta „Pascal“, na sebe upozorňuje především tím, že román uzavírá. V Toussaintově *Fotoaparátu* zeje za úplně každým myslitelným explicitem, tj. nejen mezi kapitolami, nýbrž i na úrovni odstavců, pověstné bílé místo. *Fotoaparát* je tedy bílými místy skutečně a doslova a hustě „protkán“ (viz 2.6).

V bílých místech mezi jednotlivými kapitolami textu, říká Eco, pak čtenář ze svých inferenčních výletů „sepisuje“ celé virtuální kapitoly (*capitoli fantasma*). Nad incipitem každé nové kapitoly totiž koriguje směr inferenčního výletu podniknutého na základě explicitu kapitoly předchozí a zkusmo mezi ně vkládá článek kauzální spojitosti. V případě Toussaintova *Fotoaparátu* vedou ve většině případů čtenářovy inferenční výlety do slepé uličky a virtuální kapitoly nejsou mnohdy vůbec možné. To znamená, že klasická narativní kauzalita mezi jednotlivými kapitolami je minimální. Znamená to také, že incipit má ve *Fotoaparátu* často škodolibě podvojnou funkci: garantuje sice, prostředky doslova minimalistickými, že text bude i nadále čten jako souvislý příběh, zároveň však čtenáři přináší frustraci z poznání, že i jeho poslední inferenční výlet vedl do nikam, že explicit předchozí kapitoly byl jen dalším z bezpočtu falešných slibů, metodicky rozesetých po textu. A udržujících čtenáře v neustálém napětí.

Toussaintův *Fotoaparát* rozhodně není prvním narativem na světě, který své sliby neplní: „Così la narrazione consolatoria ci fa passeggiare fuori del testo per reintrodurvi proprio quello che il testo promette e darà; altri generi narrativi faranno l'opposto.“ (,Vyprávění útěšné nás posílá na inferenční výlety, jen abychom tam našli přesně to, co text doopravdy slibuje, a co nám tudíž nakonec dá; jiné typy vyprávění dělají pravý opak.“; Op.cit.: 119) Na rozdíl od drtivé většiny ostatních „nespolehlivých“ narativů však z falešných slibů sestává téměř výhradně.

Strhující sémantický rytmus *Fotoaparátu* a jeho důmyslnou frustrační techniku

zákonitě není možné popsat bez ohledu na časový rozměr textu. „[L]a cooperazione interpretativa avviene *nel tempo*: un testo viene letto passo per passo.“ („[Č]tenářská spolupráce probíhá *v čase*: text vždy čteme krok za krokem.“; Op.cit.: 111) Chceme-li pochopit, „co pohání naivní četbu *Fotoaparátu*“, nezbývá nám tedy než *Fotoaparát* rozložit jako partituru (pro lepší orientaci odkazuji k přehledu děje v oddílu 1.3):

### První kapitola: odstavec 1 z 5

Nejfrapantnějším příkladem Toussaintovy frustrační techniky, její dokonalou synekdochou, je právě incipit *Fotoaparátu*:

C'est à peu près à la même époque de ma vie, vie calme où d'ordinaire rien n'advenait, [...]  
(Toussaint 1988: 7)

Prakticky zároveň se v mém životě, klidném životě, v němž se obvykle nic nepříhodi, [...]  
(Toussaint 1997: 9)

Z toho, že vyprávěcím modem *Fotoaparátu* je (a až do konce bude) autodiegeze a minulý čas, čtenář automaticky usuzuje, že se jedná o román vyznávacího charakteru, o svědectví o nějaké nesamozřejmé, netriviální události nebo událostech vypravěčova života, podané retrospektivně z intimity jeho soukromí. V této domněnce ho utvrzuje i klasický románový topos: vypravěčův život nebyl ničím výjimečný. „Jen do té doby,“ doplní si na základě intertextového rámce čtenář. Jenže incipit pokračuje:

[...] que dans mon horizon immédiat coïncidèrent deux événements qui, pris séparément, ne présentaient guère d'intérêt, et qui, considérés ensemble, n'avait malheureusement aucun rapport entre eux.  
(Toussaint 1988: 7)

[...] odehrály mně zcela nablízku dvě události, jež samy o sobě nic zvláštního neznamenalý a jedna s druhou bohužel nijak nesouvisely. (Toussaint 1997: 9)

Vypravěč zde kritickému čtenáři vysílá první nenápadný signál, že s románovou topikou pracuje uvědoměle a uměle. Čtenáře naivního pouze mate, ve zbytku prvního odstavce ho však opět konejší:

Je venais en effet de prendre la décision d'apprendre à conduire et j'avais à peine commencé de m'habituer à cette idée qu'une nouvelle me parvint par courrier : un ami perdu de vue, dans une lettre tapée à la machine, une assez vieille machine, me faisait part de son mariage. (Toussaint 1988: 7)

Právě jsem se totiž rozhodl, že se naučím řídit, a jen jsem té myšlenky začal přivykat, dostal jsem poštou zprávu: přítel, jehož jsem už dávno neviděl, mi v dopise psaném na stroji, dost starém stroji, oznamoval, že se žení. (Toussaint 1997: 9)

Už v prvním odstavci *Fotoaparátu* se tak stačí vystřídat všechny sémantické polohy: falešná stopa → frustrace → nová falešná stopa. Uzavírá se první perioda. Čtenář na konci prvního odstavce ještě neví, že má v textu nějaké falešné stopy vůbec nacházet. Do zbytku první kapitoly se tedy pouští s předpokladem, že všechny informace obsažené v prvním odstavci nesou alespoň nějaký význam pro příští vývoj událostí. Netuší například, že o dopise od dávného přítele zde slyšel naposledy, a ani si na něj ostatně znovu nevzpomene, protože se záhy nechá strhnout dalším proudem falešných narativních slibů a marných očekávání. Jen délka sémantické periody se v průběhu *Fotoaparátu* proměňuje: neexistuje tedy čtenář, který by měl už při prvním čtení sebemenší šanci tuto frustrační techniku odhalit, který by se nenechal ošálit.

### **První kapitola: odstavec 2-5 z 5**

Čtenář začíná formulovat první komplexnější hypotézy o narativní izotopii *Fotoaparátu*. Vypravěč jen v průběhu prvního dne (odstavec 2-4) třikrát navštěvuje autoškolu. Pokaždé si s tamní sekretářkou vymění několik banalit a praktických informací, opakovaně se hovoří o průkazových fotografiích a nepřeberném množství úředních dokumentů, které je k zápisu třeba předložit. Čtenář si těžko umí představit román, který by takto podrobně popisoval celou proceduru řidičského výcviku (běžný rámec „řidičský výcvik“), a vyrazí na první inferenční výlety. Mohlo by se tu jednat například o absurdní konfrontaci s byrokracií (intertextový rámec „Kafka“). Nebo o vztah vypravěče se sekretářkou (běžný rámec „sblížení“). První události dalšího dne, tj. vypravěčova čtvrtá, z hlediska zápisu neskryvaně bezúčelná návštěva autoškoly (odstavec 5) nasvědčuje druhé variantě (viz 3.2: varianta „Pascale“). Vypravěč se v autoškolě nápadně rychle zabydluje (intertextový rámec „Melville“):

Sans cesser de lire, je lui dis que non, oulala. Une petite tasse de café, par contre, dis-je en refermant mon journal, je dirais pas non. Même du nescafé, dis-je. Pendant que la jeune femme était partie de chercher du nescafé (prenez des croissants aussi, dis-je, tant que vous y êtes), je demeurais seule dans

les bureaux de l'école de conduite[.] (Toussaint 1988: 11f)

Aniž jsem přestal číst, odpověděl jsem, že ne, kdepak, to ne. Šálek kávy, naproti tomu, řekl jsem a skládal noviny, ten bych neodmítl. Ani neskafe, povídám. Mladá žena odešla pro neskafe (kupte i rohlíky, řekl jsem jí, když už tam jdete) a já jsem zůstal v kanceláři autoškoly sám. (Toussaint 1997: 12)

Čtenář první kapitolu dočítá s důvodným dojmem, že jej čeká vyprávění, byť značně lakonické a se sklonem k absurdnímu humoru (intertextový rámec „Beckett“), o partnerském vztahu. V neposlední řadě ho v tom podporuje dvojznačný explicit:

Elle se méprenait en effet de ma méthode, [...], et que ma propension à ne jamais rien brusquer [...] me préparait en vérité un terrain favorable où, quand les choses me paraîtraient mûres, je pourrais cartonner. (Toussaint 1988: 14)

Zmátla ji samozřejmě moje metoda, [...] a že můj sklon nikdy nic neuspěchat [...] mi vlastně pomáhal připravit terén: jen co situace dozraje, půjdu do toho. (Toussaint 1997: 14)

## Druhá kapitola (4 odstavce)

Následuje epizoda (odstavec 1), v níž vypravěč sekretářku doprovází pro syna do školy. Spokojený čtenář dochází k závěru, že jeho odhad byl úspěšný, poslední inferenční výlet skutečně překlenuje bílé místo mezi kapitolami a nabývá tvaru virtuální kapitoly.

Poté se vypravěč musí pracovně přesunout do Milána (odstavec 2-4). Jako topos všeobecné kulturní encyklopedie představuje přesun za hranice (intertextový rámec „cesta“) vytržení z běžného života, nástup exotického na místo endotického. V případě *Fotoaparátu* je tomu (opakovaně, jak se ukáže) více méně naopak:

Dans les jours qui suivirent, je dus faire un bref déplacement à Milan. Je passai là deux journées interminables, si je me souviens bien, où, entre deux rendez-vous, j'occupais mon temps à parcourir la ville à la recherche de journaux anglais et français[.] (Toussaint 1988: 17)

Pár dní potom jsem musel na krátko odcestovat do Milána. Pobyl jsem tam dva nekonečné dny, jestli si dobře vzpomínám, kdy jsem čas mezi dvěma schůzkami trávil běháním po městě a sháněním anglických a francouzských novin[.] (Toussaint 1997: 16f)

Tady se, zatím zcela nepozorovaně, začíná rozprádat významová linie pohyb-nehybnost (varianta „Pascal“). Co je však důležitější, vypravěč zde čtenáře zahltlí enormním množstvím banalit (kuří oka, pedikúra, chlupatá noha hostitele), aniž jeho líčením jakkoli zarezonují



předchozí témata a události vyprávění. Izotopická nit (varianta „Pascale“) začíná oslabovat, vzhledem k výraznému zpomalení vyprávění a s ním souvisejícímu odvedení pozornosti není vyloučené, že se čtenáři ztratí úplně. Předpovědi dalšího vývoje jsou v tuto chvíli nemožné.

### **Třetí kapitola (2 odstavce)**

Cesta do Milána je z klasicky naratologického hlediska pouhou digresí. Nepřináší do (pouze předpokládaného) příběhu žádnou změnu, jen na chvíli úspěšně odvedla čtenářovu pozornost. Čtenář tedy ani tentokrát nemá o čem napsat virtuální kapitolu. Incipit třetí kapitoly čtenáře překvapí, vyprávění opět nečekaně zrychluje, vynořuje se izotopická nit:

Au moment de prendre l'avion, le lendemain matin, je remerciai chaleureusement Il Signore Gambini de tout ce qu'il avait fait pour moi à Milan, et, dès mon retour à Paris, sans perdre de temps, j'allais retrouver la jeune femme aux bureaux de l'école e conduite (restez assise, dis-je en entrant, restez assise). (Toussaint 1988: 24)

Když jsem druhý den ráno nasedal na letadlo, vřele jsem Il Signore Gambinimu poděkoval za všechno, co pro mě v Miláně udělal, a jen jsem se vrátil do Paříže, aniž bych ztrácel čas, šel jsem za tou mladou ženou do kanceláře autoškoly (jen sed'te, řekl jsem ve dveřích, jen sed'te). (Toussaint 1997: 22)

Jedná se však o vynoření pouze částečné: Absurdně vyznívající lakonismus obecně nedává prostor emocím, a tak se asi vůbec nejzanícenější hovor mezi vypravěčem a jeho novou známou příznačně týká témat jako je výtěr, revma nebo dna. Společné aktivity centrální dvojice se pak (na několik celých příštích kapitol) omezují jen na úporné shánění plynové bomby do teplometu a jeho náležitě banální peripetie. Nezdá se, že by se vztah vyvíjel.

V této kapitole se rovněž objevují první nápadnější falešné sliby, zatím jen na úrovni diskursivních struktur a běžných rámců: vypravěč se například se slávou vypraví do obchodu pro cigarety, aby tam pak nakoupil ledacos, jen cigarety ne.

Vyprávění opět zpomaluje, čtenář začíná poprvé pociťovat frustraci, či přinejmenším propadat dojmu chaosu: že by jeho hypotéza (varianta „Pascale“) byla mylná? Lze ale dosavadní kapitoly nějak jinak izotopicky spojit? O variantě „Fotoaparát“ zatím nemůže být řeč. Do popředí na chvíli vystupuje varianta „Pascal“, vypravěč se na záchodku u čerpací stanice nechává unést proudem svých myšlenek. Explicit kapitoly zní:

Non, mieux vaut laisser la pensée vaquer en paix à ses sereines occupations et, faisant mine de s'en désintéresser, se laisser doucement bercer par son murmure pur tendre sans bruit vers la connaissance de ce qui est. Telle était en tout cas, pour l'heure, ma ligne de conduite. (Toussaint 1988: 32)

Ne, lepší je nechat myšlenku volně plynout i s jejím poklidným zaneprázdněním a nestarat se o ni, nechat se jemně kolébat jejím ševlením, směřovat nehlučně k poznání toho, co je. Takový rozhodně byl, v tuto chvíli, můj postup. (Toussaint 1997: 28)

#### Čtvrtá kapitola (1 odstavec)

Vazba mezi třetí a čtvrtou kapitolou se zakládá na jazykové asociaci (viz 2.6), čtvrtá kapitola začíná takto:

J'avais tiré peu d'enseignement du reste de la première série de leçons de conduite que je pris quelques dix ans plutôt. (Toussaint 1988: 33)

Z prvních lekcí řízení, které jsem absolvoval před nějakými deseti lety, jsem si toho zapamatoval málo. (Toussaint 1997: 29)

Čtenář tedy (opět) nemá možnost vložit mezi ně svou virtuální kapitolu. Celá čtvrtá kapitola pak sestává z rozsáhlé, co do počtu převyprávěných událostí relativně hutné analepsy o tom, jak se vypravěč už jednou, před deseti lety, pokoušel získat řidičský průkaz. Proč se mu to nakonec nepodařilo, se čtenář nikdy nedozví, přestože mu vypravěč po celou dlouhou dobu svého retrospektivního vyprávění sugeruje představu, že se mu to už už chystá prozradit. V této kapitole dosahuje sémantický rytmus *Fotoaparátu* svého vrcholu, vypravěč tu soustavně dráždí a následně frustruje čtenářovu zvědavost falešnými sliby, tentokrát nejčastěji učiněnými o jednu úroveň Ecova schematu „výš“, na rovině struktur narativních a rámců intertextových. Umělý dojem gradace text vytváří pomocí rétoricky zatížených spojení, *falešně* odkazujících k literárním *topoi* a širším běžným a intertextovým rámcům:

Comme, peu à peu, les examens approchaient, il me devint nécessaire de songer également à ne pas négliger la préparation des épreuves théoriques[.] (Toussaint 1988: 35)

Zkoušky se pomalu blížily a bylo třeba začít myslet rovněž na přípravu na teoretickou část[.] (Toussaint 1997: 30)

J'aurais pu le trouver parfait, cet homme, si un jour qu'il sommeillait à côté de moi dans la voiture les mains sur le ventre, ouvrant et refermant dubitativement les branches de ses lunettes, ne lui était venue l'idée désolante de me faire faire des manœuvres. (Toussaint 1988: 44)

Už jsem ho skoro mohl považovat za skvělého, tohohle člověka, jenomže pak ho jednoho dne, když podřimoval vedle mě ve voze, ruce na břiše, otvíraje a zavíraje pochybovačně nožičky svých brýlí, napadla ta ubohá myšlenka nechat mě trénovat couvání. (Toussaint 1997: 37)

Ryze rétorickými prostředky tak vypravěč vyvolává iluzi kauzality a koherence svého

vyprávění. Ve skutečnosti mezi jednotlivými událostmi žádné kauzální vztahy neexistují. (Jak vývoj vyprávění souvisí se zkouškami či s učitelovým rozhodnutím naučit vypravěče parkovat se pochopitelně nikdy nedozvíme!) Fascinovanému čtenáři to však, pokud vůbec, dochází až příliš pozdě, teprve v okamžiku, kdy zničehonic narazí na bílé místo za poslední větou analepse:

Nous conversions ainsi de choses et d'autres, tâchâmes de régler les dernières questions qui demeuraient en suspens (les photos d'identité, par exemple, dont je me laissai dire qu'il en fallait aussi). (Toussaint 1988: 48)

Hovořili jsme pak o ledasčems, snažili se vyřídit poslední otázky, jež zůstávaly nevyřešené (fotografie, například, které prý byly taky potřeba). (Toussaint 1997: 40)

### **Pátá kapitola (1 odstavec)**

Náhly přechod do páté kapitoly, zpět na záchodky benzínové stanice, je pro čtenáře několikanásobným šokem: Antiklimax na konci čtvrté kapitoly ho vyčerpal mocněji než všechny dílčí frustrační momenty v jejím průběhu. Navíc zjišťuje, že pro retrospektivní vyprávění (na jehož obsah už si není schopen vzpomenout, jelikož jeho kauzální spoje byly falešné, tj. neizotopické) dočista zapomněl na rámec, do nějž bylo vloženo. Nechal se zcela strhnout rytmem sémantické lži. Analeptická čtvrtá kapitola je tedy podobně jako incipit první kapitoly synekdochou celého *Fotoaparátu*, jakýmsi jeho *mise en abîme*.

V tomto okamžiku už čtenáři nezbývá než na svou konvenční izotopickou hypotézu (varianta „Pascale“) rezignovat. Za jistý náznak vývoje vztahu lze sice považovat fakt, že se vypravěč své společnice v závěru kapitoly (stále ještě u benzínové pumpy, stále ještě bez kýžené plynové bomby) „konečně“ zeptá, jak se jmenuje (jeho jméno se nedozvíme nikdy), nicméně v této fázi už není jak v textu doložit, že vztah mezi vypravěčem a Pascale je pro vyprávění důležitější než honba na plynovou bombu.

### **Šestá kapitola (2 odstavce)**

Šestá kapitola čtenáře v tomto jeho „zmoudření“ ještě utvrdí. Virtuální kapitola, která jí bezprostředně předchází, může pojednávat maximálně o dalších neúspěšných pokusech bombu obstarat, neboť další incipit zní:

De retour à l'école de conduite, en milieu d'après-midi (nous n'avions toujours pas le bouteille de gaz, non, ce n'était même pas la peine de nous en parler), la jeune femme aperçut son père qui battait la semelle devant l'école, un cabas à la main, coiffé d'une toque d'astrakan à oreillettes. (Toussaint 1988: 55)

Když jsme se vrátili do autoškoly, uprostřed odpoledne (bombu na plyn jsme pořád ještě neměli, raději nám to ani nepřipomínat), mladá žena spatřila svého otce, jak podupává před kanceláří, v ruce nákupní tašku, na hlavě perziánovou čepici s náušníky. (Toussaint 1997: 47)

Ke dvojici se teď přidává otec Pascale. Bombu se jim nakonec obstarat podaří, v té době na ni ale čtenář pro množství jiných vjemů, spojených s návštěvou nákupního centra za městem, dost možná zapomněl. Nepropadá-li na tomto místě nezvratně entropickému pocitu, je to jen proto, že text neustále udržuje jeho pozornost pomocí jemné situační komiky. Celá epizoda tak například kulminuje zhroucením otcova automobilu, které trojici nakonec znemožní šťastně nabytou bombu dopravit na místo určení.

### **Sedmá kapitola (1 odstavec)**

Rozšířený incipit sedmé kapitoly přináší čtenáři další překvapení:

Le lendemain soir, Pascale et moi dînions en tête à tête dans un restaurant indien. [...] Nous étions arrivés à Londres l'après-midi même[.] (Toussaint 1988: 70f)

Druhý den večer jsme s Pascale večeřeli sami dva v indické restauraci. [...] Do Londýna jsme přijeli ještě toho odpoledne[.] (Toussaint 1997: 58)

Nejenže vyvrací nedávno nabyté podezření, že se román řídí poetikou naprostého chaosu a že vztah vypravěče a Pascale v něm má stejnou váhu jako otázka sehnání či nesehnání běžné potřeby do domácnosti, ale ještě čtenáře, typicky zcela *en passant*, informuje o tom, že se ocitá v Londýně.

I zde si vypravěč zahrává se čtenářem pomocí falešných slibů, tentokrát jimi zcela popírá základní konverzační normy (viz též 2.6). V prvním případě dosahuje zdání (neexistující) záhady, ve druhém vytváří komický účín:

Il y avait aussi une équipe de télévision qui faisait des essais de cadrage derrière les grilles du parc [...]

Ah, c'est ça, dit-elle (oui, dis-je, j'imagine). Mais je n'en savais rien, en fait. (Toussaint 1988: 73)

Byl tam i televizní štáb, který se přes mříže parku pokoušel o nějaké záběry [...] Aha, tak proto, řekla (ano, řekl jsem, možná). Ale nic jsem nevěděl, ve skutečnosti. (Toussaint 1997: 60)

Sur le perron, que des lumières tamisées éclairaient diffusément, se tenait un mètre d'hôtel indien, que je saluai à distance dans l'allée, tout en craignant d'être un peu en avance. Mais pas du tout, pas du tout, et, inclinant son accueillant visage baigné de reflets rouges, il m'apprit d'un air navré que c'était complet. Full, dit-il. Full, dis-je. Full, dit-il. (Toussaint 1988: 76)

Na vnějším schodišti, jež spoře osvětlovala tlumená světla, stál indický majordomus. Pozdravil jsem ho na dálku už z přístupové cesty lemované stromy, obávaje se, že jdeme příliš brzy. Vůbec ne, vůbec ne, a skláněje svůj přívětivý obličej skrápěný červenými odlesky, zkormouceně mi oznámil, že je plno. Full, povídá. Full, povídám já. Full, zase on. (Toussaint 1997: 62)

Závěr kapitoly pak čtenáře „ujišťuje“, že pochyboval zbytečně, schyluje se tu ke konvenčně romantickému večeru ve dvou.

### **Osmá kapitola (1 odstavec)**

V osmé kapitole už sledujeme první hodiny po návratu z Londýna, vyprávění opět zcela nečekaně zrychluje:

De retour à Paris, très tôt le lundi matin, nous allâmes récupérer petit Pierre chez le père de Pascale (vous êtes sûre que je dois venir avec vous, dis-je sur le palier). (Toussaint 1988: 78f)

Když jsme se vrátili do Paříže, v pondělí velmi brzy ráno, šli jsme k otci Pascale vyzvednout malého Petra (jste si jistá, že musím jít s vámi, řekl jsem na odpočívadle). (Toussaint 1997: 64)

Namísto pokračování partnerského melodramatu začíná další ze série rychlých situačních grotesek s Pascalíným otcem. Záhy ji však utíná (falešný) slib explicitu:

Nous [...] prîmes la direction du centre commercial (quelle journée en perspective, là aussi, doux seigneur). (Toussaint 1988: 83)

[Z]volili jsme směr na obchodní středisko (jaký den před námi, už zas, panebože). (Toussaint 1997: 67)

### **Devátá kapitola (6 odstavců)**

Jaký onu trojici čekal den, se však už čtenář nedozví. Textu se opět podařilo ho napálit, osmá

kapitola byla pouhou prolepsi:

Nous n'avions passé qu'une nuit à Londres, en réalité, Pascale et moi, c'est le seul petit reproche que je ferais à l'Angleterre. Après le dîner – notre premier dîner ensemble –, nous étions rentrés à l'hôtel[.] (Toussaint 1988: 83)

V Londýně jsme vlastně strávili jen jednu noc, Pascale a já, a to je i jediná výtka, kterou bych k Anglii měl. Po večeři – naší první společné večeři – jsme se vrátili do hotelu[.] (Toussaint 1997: 68)

Žádnou virtuální kapitolu tedy v prostoru mezi kapitolou osmou a devátou myslet nelze. Vyprávění znovu zpomaluje, vztah mezi protagonisty vystupuje nepatrně do popředí, pomilují se bezděčně ve spánku. Jejich společnému sklonu k nehybnosti (varianta „Pascal“) ostatně odpovídá celý pobyt v Londýně. První odpoledne (sedmá kapitola) stráví povětšinou před televizí v hotelovém pokoji. Celý druhý a poslední den pak nečinně prosedí v salóнку cizího hotelu. Než se tak stane, neodpustí si vypravěč jeden nevinný falešný slib:

Le train de nuit, continuait-elle, imperturbable, [...] partait en fin de soirée, ce qui nous laissait toute la journée libre pour profiter de Londres (mais nous dûmes libérer la chambre à midi, voyez). (Toussaint 1988: 87)

Noční vlak, pokračovala neochvějně, [...] odjíždí pozdě večer, takže máme celý den volný, abychom si užili Londýna (ale pokoj jsme museli vyklidit v poledne, tak to máte). (Toussaint 1997: 70)

Jako topos vytržení z ordinárního života cesta do Londýna (intertextový rámec „cesta“), alespoň prozatím, neobstojí. Kapitola se zakončuje meditací v přístavu Newhaven.

### **Desátá kapitola (8 odstavců)**

Text *Fotoaparátu* je neustále o krok napřed před čtenářem. Aby předešel případnému odhalení své frustrační techniky, již v posledních kapitolách využíval čím dál agresivněji, změnil nečekaně tempo i rytmus vyprávění, stabilizuje ho. Počínaje desátou kapitolou, v jejímž průběhu se odehraje nechtěná krádež fotoaparátu, tj. „nejdramatičtější“ (dá-li se o *Fotoaparátu* takto hovořit) událost románu, začíná vypravěč využívat podstatně tradičnějšího románového jazyka než doposud. Svědčí o tom už klasicky stylizovaný incipit kapitoly:

Le car-ferry venait de quitter Newhaven, et je devinais encore au loin la ligne pointillée des lumières oranges de la côte. La mer était sombre, presque noire, et le ciel semblait la rejoindre à l'horizon, sans étoiles et sans issue. (Toussaint 1988: 95)

Lod' právě opustila Newhaven, v dálce se ještě dala rozeznat tečkovaná čára oranžových světél na pobřeží. Moře vypadalo temné, skoro černé, bez hvězd a bez konce, nebe jako by se s ním na obzoru sbíhalo. (Toussaint 1997: 76)

Chaotické narativní kmitání zde končí. Snaží-li se *Fotoaparát* být textem bez narativní izotopie, pak totiž čtenáře cíleně (a falešně) zbavuje i jeho poslední jistoty (stačil-li jí zaskočený čtenář vůbec nabýt): že příběh postrádá jakoukoliv kontinuitu. Kapitola sice obsahuje několik falešných slibů (detektivní stylizace okamžiku krádeže fotoaparátu: intertextový rámec „útěk z místa zločinu“, „odstranění doličného předmětu“), ale jinak se tu práce s tradičním románovým tvaroslovím proměňuje: přestává být metajazykem a stává se jazykem. Díky této náhlé změně ztrácí čtenář ze zřetele veškeré předchozí dění (beztak si ho jak řečeno není schopen zapamatovat) a vlivem rytmické gradace nabývá podezření, že konečně došlo na „skutečné“ téma románu (varianta „Fotoaparát“). Toto podezření mu ve zbytku románu žádná událost nevyvrátí, ale ani nepotvrdí.

Desátá kapitola a kapitoly následující jsou tedy dosavadnímu textu stylisticky značně vzdálené: promlouvají stálou rychlostí, jazykem klasického moderního románu, s mírnou (pseudo)filozofickou ambicí.

### **Jedenáctá až třináctá kapitola (3 odstavce; 3 odstavce; 9 odstavců)**

Ona mírná (pseudo)filozofická ambice (varianta „Pascal“) však vrhá na předchozí vyprávění světlo jen velmi chabé a nestálé, jelikož z ní nelze vyabstrahovat koherentní sadu myšlenek (viz 3.2). Na místo dosavadní vypravěčské rozvernosti teď nastupuje tradiční melancholie hrdiny bez kontur, sem tam podtržená falešným slibem v podobě románového klišé:

Des camions réfrigérés, de temps à autre, quittaient l'enceinte du port, et nous les suivions des yeux, les regardions s'éloigner lentement sur la route nationale. Je vous aime, dis-je à voix basse. (Toussaint 1988: 108)

Tu a tam vyjížděly z přístavních zdí chladírenské nákladáky, vyprovázeli jsme je očima, dívali jsme se, jak se vzdalují po silnici. Miluju vás, řekl jsem potichu. (Toussaint 1997: 86)

I tato nově nabytá „uspořádanost“ textu však ulpívá „jen“ v rétorické rovině. Čtenářovo podezření, že krádež fotoaparátu *Fotoaparát* nějakým způsobem zvýznamní či dokonce rozklíčuje, bylo pouhým důsledkem vypravěčovy sugestivní práce s rytmem a falešnými sliby. Závěr a explicit románu nepotvrzuje žádnou z průběžně vytvořených izotopických hypotéz, všechny inferenční výlety přicházejí vniveč. Čtenář zjišťuje, že veškeré hierarchie (viz 1.1) do vyprávění po celou dobu vkládal (jsa k tomu provokován vypravěčovou rétorikou) on sám a že v Toussaintově románovém světě žádné *tradiční* narativní izotopie nikdy nebyly. Všechno je jedno, poslední odstavec románu zní:

Vivant. (Toussaint 1988: 127)

Za živa. (Toussaint 1997: 100)

Čtenář, frustrován a fascinován zároveň, text odkládá s pocitem zatmění paměti (viz 3.1).

Naivní četbu *Fotoaparátu*, v částečném rozporu s tím, co tvrdí Eco (viz 2.4), tedy nepohání vůle zjistit, jak příběh dopadne, nýbrž snaha pochopit, o čem text vůbec vypráví. Že se tato snaha postupně nerozplyne v Toussaintově narativní entropii a čtenářovo napětí neochabne, garantuje *rytmus* vyprávění a rétorika založená na falešných slibech. Není divu, že čtenář po přečtení *Fotoaparátu* není schopen děj románu zrekapitulovat: *Neexistují-li v něm narativní izotopie, nelze ani potlačit nebo aktualizovat (viz 2.6) vlastnosti jednotlivých semémů a rámců. A pak o něm nelze ani hovořit.*

I když text čtenáře systematicky svádí k (neúspěšným) inferenčním výletům, zejí pověstná bílá místa (viz 1.2) *Fotoaparátu* úplnou prázdnotou. Chybějící kauzální články příběhu v nich při nejlepší vůli nenajdeme.

To však neznamená, že jejich prázdnota není důsledkem absence, ba právě naopak: chybí v nich, a to velmi hlasitě, veškerá tradice evropského románu. Vždyť naprosto všechny čtenářovy omyly se zakládají právě na zkušenosti s tradiční románovou rétorikou, *presupozice a priori* ani ničím jiným než tradicí být nemůže. Že je *Fotoaparát*, jak se to o něm píše, narativem „nulovým“ a minimalistickým (a, řečeno s Ecem, také pohříchu líným), si může



uvědomit jedině čtenář ochotný ke spolupráci, čtenář poučený vším, co ve *Fotoaparátu* chybí.  
V tomto ohledu je tedy *Fotoaparát* především tím, čím není.

## Kapitola 4: Minimalismus je, čím je

[I]l vero problema è che cosa accade quando si deve costruire lo schema di un oggetto ancora ignoto? / [Z]ásadní otázka zní: co se děje v okamžiku, kdy jsme nuceni vytvořit schema předmětu, který ještě neznáme? (Eco 2002a: 71)

### 4.1 Minimalismus VII – Eco X: Možný svět a jeho aktanti, „o čem“ román je

Kategorie předpovědí a inferenčních výletů nám pomohly vysvětlit, co pohání naivní čtenář *Fotoaparátu*, když narativní izotopie, a tím pádem i fabule, v něm na první pohled chybí: čtenář se pod vlivem falešných signálů napětí až do samotného konce marně pokouší uhodnout, o čem text vlastně vypráví. Snaží se vytvořit ve své mysli schema něčeho, co v jeho dosavadní kulturní zkušenosti nemá obdoby. Po závěrečném antiklimaxu se mu pak *Fotoaparát* zlomyslně vyjeví ve své pravé podobě: Jsem negativním kompilátem románové tradice, říká. Jsem „sarchiapone“.<sup>67</sup>

Kategorie aktančních struktur a možných světů, tj. příhrádky 8 a 10 Ecova schematu čtenářské spolupráce, nám nyní umožní objasnit, o čem román ve skutečnosti vypráví a co je onou izotopickou silou, která ho drží pohromadě, jeho pravou fabulí.<sup>68</sup>

Začneme od samotného „konce“ schematu. Eco si v *Lector in fabula* poprvé vypůjčuje logickosémantický pojem možného světa (*mondo possibile*), který se později stane jedním z těžišť jeho literárněteoretického bádání. Podněcují jej k tomu mj. poznatky o těch narativních izotopiích, jež označuje jako vázané na diskursivní izotopické volby (*isotopie narrative vincolate a disgiunzioni isotopiche discorsive*). Jedná se o případy, kdy kupříkladu endoforické odkazování či nejednoznačné užití osobních zájmen umožňuje dvě zcela odlišná doslovná čtení téhož textu. Čtenář v okamžiku, kdy v oblasti intenze činí svou logicky nevyhnutelnou diskursivní izotopickou volbu, tj. rozhoduje se pro jednu z možných

67 Anekdotickou divadelní scénku o tajemném zvířeti jménem *sarchiapone* Eco parafrázuje v knize *Kant e l'ornitorinco*: Chiari přistoupí do vlakového kupé, kde mezi jinými sedí i Campanini s přikrytým košíkem. Campanini se po chvíli zvedne a zašátrá rukou v košíku, vzápětí nato ucukne, jako by ho něco kouslo. Vyzve všechny spolucestující, aby byli potichu, protože jeho *sarchiapone* je, jak je to u tohoto živočišného druhu běžné, velmi nevrlý. Chiari se pak nenápadně pokouší zjistit, co je *sarchiapone*. Protože nechce dát najevo, že to neví, ptá se na jeho fyziognomii atp. jen zkusmo a nepřímou. Podle odpovědi však není schopen zařadit si *sarchiapone* do zoologické taxonomie, *sarchiapone* je patrně jakýmsi „negativním kompilátem“ (podobně jako ptakopysk, podobně jako Toussaintův *Fotoaparát*): nemá například ani zobák, ani tlamu, ani nic podobného. Nakonec Campanini Chiarimu prozradí, že žádného *sarchiapone* nemá, jelikož si ho jen vymyslel, a proto byly také jeho odpovědi na všechny zjišťovací otázky negativní. Cf Eco 2002a: 251ff.

68 V případě Toussaintova *Fotoaparátu* tak částečně dochází k paradoxnímu **převrácení** Ecova dělení: zatímco naivní čtenář četl především pro vzrušení z toho, jak je text udělán, teprve *kritický* čtenář se dozví, i o čem text pojednává.

interpretací takto ambivalentní promluvy, vybírá v oblasti extenze jeden ze dvou nabízených stavů věcí (*stato di cose*), neboli: stavů možného světa.

V případě literárních možných světů se podle Eca jedná o zcela konkrétní, individuální, a na rozdíl od možných světů logické sémantiky tudíž „zabydlené“ (*ammobiliati*) a plné (*pieni*) možné světy: „[U]n mondo consiste di un insieme di *individui* forniti di *proprietà*.“ („[S]vět je souborem *jedinců* vybavených *vlastnostmi*.“; Eco 1979b: 128) Fabuli narativu pak Eco definuje jako organický sled stavů tohoto světa:

In una fabula il mondo possibile  $W_N$  è quello asserito dall'autore. Non rappresenta *uno* stato di cose ma una sequenza di stati di cose  $s_1...s_n$  ordinata per intervalli temporali  $t_1...t_n$ . Rappresenteremo pertanto una fabula come una sequenza  $W_{NS1}...W_{NSn}$  di *stati testuali*.

Možný svět  $W_N$  fabule je ten, který zamýšlel autor. Nepředstavuje pouze *jeden* stav věcí, nýbrž sled stavů věcí  $s_1...s_n$  uspořádaný v časových intervalech  $t_1...t_n$ . Označme tedy fabuli jako sled  $W_{NS1}...W_{NSn}$  stavů textu. (Op.cit.: 155)

Jakožto schema se možný svět literárního narativu stabilizuje v mysli čtenáře teprve po dočtení textu: „Dovendo delineare un  $W_N$  nella sua completezza dovremmo delinearlo solo a  $W_{NSn}$  realizzatosi.“ („Pokud chceme  $W_N$  popsat jako celek, musíme tak učinit se zřetelem ke všem realizovaným  $W_{NSn}$ .“; Ibidem) Už v průběhu čtení však čtenář pochopitelně vytváří hypotézy o jeho podobě.

Eco svůj koncept možného světa v *Lector in fabula* a dalších spisech propracovává velice důkladně a z různých perspektiv, a to především za jedním praktickým účelem: Táže se po možnosti určovat pravdivostní hodnoty jednotlivých tvrzení o možném světě narativu a porovnávat alternativní varianty jeho stavů, jak vznikají v závislosti na výše zmíněných narativních izotopiích vázaných na diskursivní izotopické volby. Jinými slovy hledá další prostředek pro uzavření interpretační semiózy z nitra samotného textu, tentokrát ve formátu logických výroků  $p$  nebo  $\sim p$  (kdy  $p$  připisuje určitému jedinci určitou vlastnost či akci): „It is useful to use the notion of possible world when one refers to a state of affairs, but only if one needs to compare at least two alternative states of affairs.“ (Eco 1990: 69) Čtenář *Fotoaparátu* však není před tento druh rozhodnutí nikdy postaven, neboť v celém textu nenajdeme jediný výskyt inkriminovaného typu narativních izotopií (viz 3.2). Ani k složitějším či překvapivým konfrontacím s vlastním žitým, tzv. „reálným“ světem, který Eco

v *Lector in fabula* staví na roveň ostatních možných světů coby kulturní konstrukt,<sup>69</sup> nás *Fotoaparát* nenutí.

Na základě principu presupozice a celého trsu příbuzných pojmů Eco postupně dochází k teorii závislosti možných světů literárních narativů – někdy je též nazývá světy „malými“<sup>70</sup> – na světě aktuálním: „fictional worlds are parasitical worlds because, if alternative properties are not spelled out, we take for granted the properties holding in the real world“ (Eco 1990: 75). Pak je svět *Fotoaparátu* parazitní zcela, neboť vzhledem k našemu tady a teď o něm nikde není „řečeno jinak“. Právě naopak, *Fotoaparát* čtenáře v jistém smyslu šokuje svým naprosto ordinérním příběhem a obecně všední, endotickou povahou. V záměru přenést literární narativ do bodu nula jako by se Toussaint stal realistou proti své vůli a „bez příčiny“.<sup>71</sup>

V našem konkrétním případě tedy práce s pojmem možného světa nebude, protože ani nemůže, aspirovat na průnik do sféry logiky, o nějž se tak vytrvale snaží Eco. Neponese se v duchu převodu narativu do formálního jazyka. Bude se odehrávat blíže metaforickému pólu pojmu, jak o něm Eco rovněž hovoří.<sup>72</sup> Srovnání s možnými světy tradičnějších literárních narativů nám tentokrát – konečně – umožní nastínit, čím Toussaintův minimalismus je. Zároveň poukáže na nesamozřejmost některých (nejen) Ecových metodologických východisek.

Úplně stejně jako světy ostatních narativů, i svět *Fotoaparátu* je zabydlen jedinci (*individui*) vybavenými vlastnostmi (*proprietà*). Vlastnosti, do nichž zahrnuje i všechny jedincům připisované akce,<sup>73</sup> Eco rozděluje do dvou základních skupin: na vlastnosti vedlejší, náhodné (*accidentali*), a na vlastnosti hlavní, nutné (*essenziali*). Zvláštním typem nutné vlastnosti je pak tzv. s-nezbytná vlastnost (*proprietà S-necessaria*), tj. strukturní vlastnost, která

---

69 „Di qui la necessità metodologica di trattare il mondo „reale“ come un costruito; anzi, di mostrare che ogni qual volta paragoniamo un corso possibile di eventi alle cose così come sono, noi di fatto stiamo rappresentandoci le cose così come sono sotto forma di costruito culturale, limitato, provvisorio e *ad hoc*.“ / „Odtud pramení metodologická nutnost uvažovat „reálný“ svět jako konstrukt; tj. poukazovat na to, že jakmile porovnáváme možný sled událostí se skutečným stavem věcí, považujeme vlastně skutečný stav věcí za svého druhu kulturní konstrukt, omezený, provizorní a *ad hoc*.“ (Eco 1979b: 132)

70 Eco 1990: 64-82.

71 Dá se však říct, že předmět „nulového“, tj. dosavadní kulturní tradici programně popírajícího narativu by mohl být, alespoň v první fázi, přijat jakkoliv jinak, než jako *banalita*? Není banalita úhelným kamenem každého radikálně nového, dosud nekanonizovaného typu reprezentace?

72 Cf Eco 1979b: 154.

73 Cf Eco 1979b: 128.

konstituuje identitu jedince v textu. Většina příkladů s-vlastností, které Eco uvádí, se týká lidských postav a spočívá v příbuzenském či jiném osobním vztahu.

Jak rozlišit mezi vedlejší a hlavní (a s-nezbytnou) vlastností? Přece podle předmětu (*topic*; viz 2.6) promluvy, v širším měřítku podle narativní izotopie textu: „L'essenzialità di una proprietà è topicosensibile.“ („Nutnost té které vlastnosti se odvíjí od předmětu promluvy.“; Eco 1979b: 141) Vzhledem k tomu, že dosud neznáme „o čem“ *Fotoaparátu*, ocitáme se zdánlivě v začarovaném kruhu. Proč se ale nepokusit o protisměrnou operaci, neuchýlit se k vylučovací metodě, k další abdukci? Proč bychom nemohli zkusmo definovat fabuli právě na základě nutnosti a arbitrárnosti jednotlivých vlastností? Vždyť, vzpomeňme, interpretační pohyb v rámci schematu čtenářské spolupráce je neustálý a zásadně oboustranný.

Ecův stěžejní příklad rozdílu a vztahu mezi nezbytným, nutným a náhodným pochází, tak jako většina jiného v *Lector in fabula*, z Allaisovy novely *Un drame bien parisien*:

Ma se le proprietà S-necessarie non possono contraddire le proprietà essenziali, esse possono contraddire quelle accidentali, e in ogni caso i due ordini di proprietà non sono strutturalmente dipendenti. Raoul è necessariamente sposato a Marguerite ma solo accidentalmente prende un coupé per tornare a casa da teatro. Potrebbe anche tornare a casa a piedi e la storia non sarebbe cambiata granché.

Avšak musí-li být s-nezbytné vlastnosti v souladu s nutnými vlastnostmi, vlastnostem náhodným mohou odporovat, neboť tyto dva řády vlastností jsou na sobě vždy strukturně nezávislé. Raoul je nutně manželem Marguerite, ale jen náhodou se z divadla vrací zrovna čtyřkolovým krytým kočárem (*coupé*). Úplně stejně by mohl jít domů pěšky a na příběhu jako takovém by se nic nezměnilo. (Op.cit.: 160)

Všechny narativní izotopie, tj. fabule, jež jsme se z *Fotoaparátu* s tak neuspokojivým výsledkem pokoušeli abstrahovat při prvním, naivním čtení – varianta „Pascale“, varianta „Fotoaparát“, varianta „Pascal“ (viz 3.2) – byly plodem téže logiky jako tato Ecova úvaha: logiky tradiční narativní *hierarchie* (viz 1.1). Něco musí být ve vyprávění centrem, figurou, něco nemotivovaným detailem a podkladem, zvykli jsme si uvažovat. Oním prvně jmenovaným „něčím“ pak zpravidla bývá vztah lidského jedince k jiným jedincům či společnosti, jeho ideje či cokoliv jiného jedinečného. Oním druhým, marginálním „něčím“ většinou myslíme všechno „ostatní“: jakési všední, ordinární nic, z něž jedinečné – tedy předmět vyprávění – vystupuje na povrch. Jinak zatím (či stále ještě) o narativu, o tom románovém obzvlášť, hovořit neumíme.

Toussaint nám ve *Fotoaparátu* neumožňuje identifikovat některou z kanonizovaných

narativních hierarchií, nevypráví tedy „o ničem“, chtělo by se říct. I tento závěr je však optickou iluzí, která má také svou převrácenou perspektivu (podobně jako Wittgensteinova králíkokachna): nemůžeme-li na základě nějakého nám pochopitelného textového předmětu (a tím pádem ani žánru) potlačovat (*narcotizzare*; viz 2.6) vlastnosti a vybírat, co je pro příběh „relevantní“, lze o tomtéž textu, který jsme výše hanebně odbyli jakožto vyprávění „o ničem“, stejně dobře říci, že je bezprecedentně sémioticky přesycen, že je potenciálně „o všem“ (rozuměj o všem, co je řečeno). A pak už stačí jen použít zmíněnou vylučovací metodu, vyřadit ze hry zavržené varianty „Pascale“, „Fotoaparát“ a „Pascal“, učinit jeden nutný krůček mimo koleje tradiční estetiky, a pochopíme, o čem *Fotoaparát* vypráví: o věcech.

Za nezbytnou s-vlastnost vypravěče nemůžeme označit jeho vztah k Pascale či jiné postavě, nemůžeme o něm z důvodů výše naznačených říci, že je *právě* tím mužem, který má strach z fotografií nebo který se zásadně nehýbe. Vypravěč je, řečeno s jistou měrou licence, daleko spíše především tím, kdo: shání plynovou bombu, kupuje žiletky, rozepíná podprsenku, hledá ztracenou ponožku, krade fotoaparát atp. Stejně je tomu u jeho protihráčky Pascale a u ostatních postav. *Fotoaparát* se na to, o čem se vypráví běžně, nesoustředí; soustředí se na vše ostatní. Jinými, výše už citovanými (viz 1.3) slovy: „Toussaint writes what other writers omit, omits what other writers emphasize.“ (Caldwell 1995: 371)

„[V] této fázi už není jak v textu doložit, že vztah mezi vypravěčem a Pascale je pro vyprávění důležitější než honba na plynovou bombu,“ stojí psáno v „Kapitole 3“. Je však jak doložit, že honba na plynovou bombu a vztah k věcem, konkrétněji k předmětům tzv. „zcela běžným“, je pro vyprávění důležitější než vztah k Pascale. Jak lze takovou operaci – operaci, do níž by se naivní čtenář sám od sebe nikdy nepustil – provést? Statisticky. Věci jsou totiž, jak ukáže následující oddíl, v drtivé většině případů tím, co text „pohání“ vpřed. Právě ony jsou, řečeno s Ecem, skutečnými *aktanty* Toussaintova narativu.

„[L]a costruzione del mondo di riferimento dipende da un topic testuale[.]“ („[S]tavba referenčního světa se odvíjí od textového předmětu[.]“; Eco 1979b: 143) Možný svět *Fotoaparátu* je tudíž *nesrovnatelně* plnější a zabydlenější než možné světy jiných narativů.<sup>74</sup> Opravdu není divu, že čtenáři z *Fotoaparátu* přechází zrak: vždyť nikdy neví, která tretka

---

74 I ve smyslu přeneseném do Ecovy teorie možných světů zde tedy doslova platí glosa Warrena Motteho, vyřčená na adresu Toussaintova románového debutu: „As he draws his focus closer and closer, Toussaint insists upon the details of his small world. No longer spurious, these details are gradually invested with significance in a novelistic logic of the minute; the bathroom, as a locus, is *full*.“ (Motte 1999: 73; Užití výrazu „small world“ tu nijak nesouvisí s teorií možných světů.)

začne s následující větou hýbat jeho světem.

#### 4.2 Minimalismus VIII – Eco XI: Aktanční izotopie, věci, věci, věci

Ecův příklad o Raoulovi z *Un drame bien parisien* a jeho způsobu dopravy pokračuje:

Si noti che se il topic testuale non fosse stato quello che è ma fosse stato affine a quello della *Lettera rubata* o del *Cappello di paglia di Firenze*, o del *Fiacre n. 13* – se cioè tutta la storia fosse stata incentrata su un misterioso oggetto, il coupé, da ritrovare ad ogni costo, sia Raoul che quel coupé sarebbero stati legati da relazione S-necessaria.

Podotkněme ještě, že kdyby tu šlo o jiný textový předmět, o předmět, jenž by se podobal předmětu *Ukradeného dopisu* nebo *Slaměného klobouku z Florencie* nebo *Drožky číslo 13* – tj. kdyby příběh kroužil kolem jednoho jediného záhadného předmětu, totiž čtyřkolového krytého kočáru, který by bylo třeba za každou cenu získat, byl by vztah mezi Raoulem a tímto kočárem s-nezbytný. (Op.cit.: 160)

I když název dala Toussaintovu románu jen jedna položka z početného mobiliáře jeho možného světa, netěší se ukradený fotoaparát v příběhu zdaleka takovým privilegiím jako například v Poeově *Ukradeném dopisu* ukradený dopis. Fabule *Fotoaparátu* nekrouží kolem fotoaparátu. Fabule *Fotoaparátu* spočívá v interakci vypravěče s věcmi obecně. Fotoaparát tu nebyl nalezen a ukraden (pouze) jakožto fotoaparát, tj. objekt spjatý s médiem fotografie, nýbrž především jakožto věc.

Přestože v jazyce logické sémantiky je individuem běžně míněna jakákoliv, tedy i neživá, entita o určitém souboru vlastností, Eco (o ostatních literárních teoreticích nemluvě) se ve svých úvahách o možných světech a jejich aktantech zpravidla omezuje jen na literární postavy ve smyslu lidských bytostí, případně na jiné entity podléhající tzv. rigidní designaci.<sup>75</sup> *Jako kdyby intencionalita v narativním textu byla nějakým zákonem vyhrazena pouze člověku.*

Eco se ve svém výkladu mýlí: aby byl neživý předmět součástí nějakého nutného či s-nezbytného vztahu možného světa, nemusí se nutně jednat o předmět vynikající nad ostatní svou neobyčejností a ne-věcností, nemusí jít o ukradený dopis nebo o svatý Grál. Ve *Fotoaparátu* jsou vztahy ke spoustě zcela obyčejných věcí nutné, ba dokonce s-nezbytné, vztahy mezilidské naopak spíše náhodné. Toussaintovi se tak – do značné míry už v románovém debutu (Toussaint 1985), ve *Fotoaparátu* však zřetelněji – podařilo vytvořit nový druh literárního narativu, který důsledněji než všechny dosud kanonizované narativní žánry

---

<sup>75</sup> Pro pojem „rigidní designace“ cf například Peregrin 2005: 220f.

stvrzuje obrazivou hypotézu Ecova kolegy:

Diremmo che dal momento in cui un oggetto compare in una narrazione, si carica d'una forza speciale, diventa come il polo d'un campo magnetico, un nodo d'una rete di rapporti invisibili. Il simbolismo d'un oggetto può essere più o meno esplicito, ma esiste sempre. Potremmo dire che in una narrazione un oggetto è sempre un oggetto magico. (Calvino 1993: 41)

Řekli bychom, že od okamžiku, kdy se nějaký předmět objeví ve vyprávění, nabíjí se zvláštní silou, stává se jakoby magnetickým pólem, uzlem sítě neviditelných vztahů. Symbolismus předmětu může být zjevnější nebo méně zjevný, ale vždy existuje. Můžeme říci, že ve vyprávění je každý předmět vždy předmětem magickým. (Calvino 1999: 53f)

Jaké konkrétní všední předměty ve *Fotoaparátu* konstituují nutné a s-nezbytné vztahy a vlastnosti a hýbou tak jeho fabulí? Nahlédněme do textu ještě jednou, už jen krátce, jako do partitury (viz též 1.3, 3.3):

V incipitu **první kapitoly** se nejprve do středu pozornosti, jak jinak než zcela „nemotivovaně“, dostává dopis od dávného přítele, jenž ve vypravěči probouzí jisté emoce a ve čtenáři, jak už bylo řečeno, určitá (falešná) očekávání: „Or, s'il y a quelque chose dont j'ai horreur, personnellement, c'est bien les amis perdus de vue.“ (Toussaint 1988: 7; „Tedy jestli já osobně mám z něčeho hrůzu, pak právě z přátel, které jsem už dlouho neviděl.“; Toussaint 1997: 9) Následuje líčení několika hodin prvního dne, které se cele nesou v duchu shánění dokumentů a fotografií potřebných pro zápis. Kdykoliv vypravěč znovu navštíví autoškolu, promlouvá se sekretářkou výhradně o těchto *věcech* a chlubí se jí těmi z nich, které se mu už podařilo získat: „Le soir même, ayant réussi à me procurer la fiche d'état civil (j'en avais même fait faire un photocop) [...]“ (Toussaint 1988: 9; „Ještě ten večer, jen co se mi podařilo získat potvrzení o totožnosti (nechal jsem si ho dokonce ofotit) [...]“; Toussaint 1997: 10). Ráno prvního dne uvedou věci poprvé do pohybu i samotnou Pascale: zavře autoškolu jen proto, že jde na vypravěčův pokyn nakoupit snídani, od které se pak odvíjí další vyprávění.

Ve **druhé kapitole** se vypravěč vydává do Milána, aby tam strávil celé dva dny sháněním anglických a francouzských novin: „j'occupais mon temps à parcourir la ville à la recherche de journaux anglais et français[...]“ (Toussaint 1988: 17; „kdy jsem čas [...] trávil běháním po městě a sháněním anglických a francouzských novin[...]; Toussaint 1997: 16f)



Ve **třetí kapitole** předávají dokumenty, rohlíky a noviny pomyslnou štafetu plynové bombě, k níž budou ubíhat veškeré snahy protagonistů až do konce **šesté kapitoly** a která se jakožto předmět „touhy“ znovu prolepticky vyjeví na konci **kapitoly osmé**.

V **desáté kapitole** se už na scéně objevuje fotoaparát. Ten bude vypravěče různými způsoby (krádež, útěk, vyznání z krádeže, vzpomínky na krádež, zkoumání vyvolaných fotografií aj.) zaměstnávat až do **třinácté kapitoly** včetně, tj. do konce vyprávění.

Do všech těchto hlavních interakcí, označme je za *s-nezbytné* vztahy hlavní postavy, jsou pak vnořeny další dílčí epizody a konverzační výměny, soustředující se kolem jiných, strukturně méně důležitých, podle Ecovy nomenklatury však z většiny neméně *nutných* „magických“ předmětů:

Kupříkladu hned první delší dialog mezi vypravěčem a jeho novou družkou, z celého románu dialog zdaleka nejdůvěrnější a nejintenzivněji doprovázený emocemi, se týká obálky s výtěrem v Pascalině kabelce:

Elle sortit, puis revint aussitôt, se penchant à ma vitre pour me demander de lui donner les clefs de l'école qui se trouvait dans son sac à main. J'ouvris le sac sur mes genoux et commençais à chercher. C'est quoi, ça, dis-je en sortant une grande enveloppe. Laissez, c'est rien, dit-elle, c'est un frottis. Un petit frottis, dis-je, tout attendri. Mais vous devriez le poster, voyons, dis-je, il faut le poster. Vous êtes gentil, dit-elle. Ah oui, oui, dis-je, ça se poste, un frottis, Et il est là-dedans, dis-je, rêveur, en secouant l'enveloppe à côté de mon oreille. Oui, où voulez-vous qu'il soit, dit-elle. Je ne savais pas. Je remis l'enveloppe à sa place, sceptique, il devait pas être frais, le petit frottis, là-dedans, à mon avis, et me remis à la recherche des clefs. Je les trouvai au fond du sac et lui tendis le trousseau à travers la vitre. (Toussaint 1988: 27)

Vystoupila, hned se vrátila, naklonila se ke mně do okénka a požádala o klíče od autoškoly, které měla v kabelce. Položil jsem si tašku na klín, otevřel ji a začal hledat. Tohle je co, zeptal jsem se a vytáhl velkou obálku. Nic, toho si nevšimněte, řekla, výtěr. Tak výtěr, povídám roznězněle. Ale to jste ho přeci měla poslat, dodal jsem, musíte ho odeslat. Dík, že jste mi to připomněl, povídá. Je tam, uvnitř, pokračoval jsem zasněně, když jsem zatřásl obálkou u ucha. Ano, kde by měl být, podle vás, povídá ona. Nevěděl jsem. Vrátil jsem obálku na místo, byl jsem skeptický, podle mě určitě nebyl čerstvý, maličký výtěr v kabelce, a začal jsem zas hledat klíče. Našel jsem je na dně a podal jí svazek oknem. (Toussaint 1997: 24)

Praktický, materiální a věcný charakter má ale ve *Fotoaparátu* drtivá většina rozhovorů. S obzvláštní vervou se tu mluví například o autorádiích, porovnávají se piva různých značek.

Stejně jako většinu ostatních postav, o nichž se kdy zmiňuje, i svého učitele řízení vypravěč charakterizuje výhradně tím, že (opakovaně) popisuje jednotlivé části jeho oděvu. Do středu pozornosti se pak několikrát dostávají brýle, které si učitel bez ustání leští, na což naráží i jedna z komplexnějších slovních hříček:

Il garant la voiture devant moi et, se transportant avec difficulté sur l'autre siège dans un plissement de flanelle qui dévoilait un mollet subreptice et une chaussette fanée, rajustait ses pantalons et, enfin bien installé au fond de son nouveau siège, me faisait démarrer d'un air accablé et maussade. Puis, passant la moitié de la leçons à essuyer ses lunettes dans un mouchoirs avec un sourire angélique qui m'énervait et l'autre à tester au-dessus de lui la limpidité nouvellement acquise de ses verres [...]

(Toussaint 1988: 33f)

Zaparkoval přede mnou, obtížně se přemístil na druhé sedadlo, pomačkané flanelky odhalily jinak utajované lýtko a zapranou ponožku. Upravil si kalhoty, a když se konečně usadil pěkně hluboko do druhého sedadla, se sklíčeným a mrzutým výrazem mě nechal, ať se rozjedu. Polovinu lekce trávil tak, že si s andělským úsměvem, jenž mě rozčiloval, leštil brýle kapesníkem, a druhou testováním právě dosažené průzračnosti svých skel tím, že je přidržoval nad sebou. (Toussaint 1997: 29)

La psychologie de l'assassin – la mienne, en l'occurrence –, percée à jour tout au long du texte, était présentée sous forme de brèves maxims à la première personne, telle *Je ne déplace jamais mon véhicule, même d'un mètre, si toutes les glaces ne sont pas propres et transparentes*.

(Toussaint 1988: 36)

Psychologie vraha – příležitostně tedy moje –, rozebíraná v celém textu, tu byla uváděna ve formě krátkých maxim v první osobě, jako: *S vozidlem neuvedu nikdy ani metr, pokud nemám všechna skla čistá a průhledná*. (Toussaint 1997: 31)<sup>76</sup>

Jakmile se vypravěč ocitne v blízkosti místa, kde se něco prodává (ať už je to cokoliv), věci ho svou magnetickou silou ihned přitáhnou a přinutí ke koupi. Nákupem však tyto drobné interakce nekončí, nová akvizice vždy vypravěče ještě nějakou dobu doprovází při jeho dalších „dobrodružstvích“, nebo se alespoň po určité době vynoří ze zapomnění:

[J]e m'éclipsai discrètement et allai musarder dans le magasin, finis par me faire une douce violence en me laissant tenter par un sachet de rasoirs jetables et une mousse à raser. (Toussaint 1988: 57)

Já jsem se nenápadně vytratil a šel se poflakovat po krámu, a nakonec jsem si udělal jemné násilí, když jsem neodolal pokušení sáčku žiletek na jedno použití a pěny na holení. (Toussaint 1997: 48)

Puis, regagnant sa cabine, il s'immobilisa sur le seuil et nous regarda nous éloigner sous la pluie, M. Polougaïevski portant les cartons à provisions, moi mon sachet de rasoirs et Pascale l'auto-radio de la voiture que son père avait préféré démonter. (Toussaint 1988: 64)

Pak se zas vrátil do budky, postál na prahu a díval se za námi, jak se v dešti vzdalujeme. Pan Polougaïevski nesl krabici s nákupem, já sáček s žiletkami a Pascale autorádio, které její otec raději vymontoval. (Toussaint 1997: 53)

Některé věci pak kolem sebe, zcela arbitrárně, dokonce vytvářejí jakousi auru záhady. Kousek

76 Kromě synonymie lexémů |verre| a |glace| zde funguje i homofonie slov |mètre|-|metr| a |maître|-|učitel| (v textu se vyskytují synonymní varianty |instructeur| a |moniteur|). Zvukovou realizaci maximy lze tudíž tlumočit dvojím způsobem: a: *S vozidlem neuvedu nikdy ani metr, pokud nemám všechna skla čistá a průhledná*. b: *Nikdy neřídím svůj vůz, ani učitelův, pokud nejsou všechna skla čistá a průhledná*.

šunký se tak může nečekaně stát předmětem přímo detektivních spekulací (tj.: falešných slibů; viz 3.3) a nezadá si ani s opakovaně mytizovaným ukradeným fotoaparátem:

Ils échangèrent quelques mots, et je les voyais discuter dans le rétroviseur ; mon moniteur avait sorti un sac en plastique jaune de sa poche, qu'il déployait longuement, méthodiquement, et soudain – tout se passa très vite – il glissa un billet dans la main du livreur qui lui remit le jambon en échange. Immédiatement, il le fit disparaître dans le sac en plastique et, le jambon camouflé, passant le main sur le plastique pour effacer les plis compromettant, il regarda autour de lui, faussement paisible, pour s'assurer que personne n'avait surpris leur trafic. (Toussaint 1988: 45)

Prohodili pár slov, viděl jsem, jak diskutují, ve zpětném zrcátku; instruktor vytáhl z kapsy žlutou igelitovou tašku, dlouze a metodicky ji rozbaloval a najednou – všechno se to seběhlo velmi rychle – strčil závozníkovi do ruky bankovku a on mu za to dal šunku. Okamžitě ji schoval do igelitové tašky, a jakmile byla dobře ukrytá, ještě igelit uhladil, aby odstranil kompromitující záhyby. Rozhlížel se kolem sebe, strojeně klidný, chtěl se ujistit, že je nikdo při jejich kšeftu nepřistihl. (Toussaint 1997: 38)

Je n'avais pas eu l'intention de le voler, non. Lorsque je l'avais ramassé, j'avais simplement en dans l'idée d'aller le rapporter au caissier, mais au moment de le lui remettre, comme il était occupé à rendre la monnaie, j'avais fait demi-tour et j'avais quitté la salle. Pressant ensuite les pas dans les escaliers de crainte d'avoir été surpris par quelqu'un, je compris que je ne pouvais plus reculer et, soudain pris de panique en entendant du bruit derrière moi, je commençai à faire des photos en toute hâte pour terminer la pellicule, des photos au hasard, des marches et de mes pieds, tout en courant dans les escaliers l'appareil à la main, appuyant sur le déclencheur et réarmant aussitôt, appuyant et réarmant pour achever le plus vite possible le rouleau. (Toussaint 1988: 102f)

Když jsem ho bral z lavičky, myslel jsem prostě, že ho donesu pokladnímu, ale ten měl zrovna spoustu práce s vrácením drobných, otočil jsem se tedy a vyšel jsem z místnosti ven. V chodbách jsem pak zrychlil krok, bál jsem se, aby mě nikdo nepřekvapil, pochopil jsem, že už nemohu couvnout. Najednou jsem za sebou zaslechl nějaké zvuky a propadl jsem panice, začal jsem spěšně fotografovat, chtěl jsem honem dokončit film, zcela náhodné snímky, schody a svoje nohy, běžel jsem po schodech, foťák v rukou, mačkal jsem spoušť a hned přetáčel film a mačkal a přetáčel, jen abych kazetu s filmem dofotil co nejdřív. (Toussaint 1997: 81f)

Podobných příkladů se v Toussaintově útlém románu najdou desítky. Samy o sobě by ještě mnoho znamenat nemusely, nevrhají nutně světlo na povahu narativu jako celku. Definitivně nám hypotézu o výsadní povaze věci v možném světě *Fotoaparátu* pomůže potvrdit až jedna z podkategorií Ecova konceptu možných světů: možné světy doxické.

Možný svět autorem zamýšlené fabule  $W_N$  (viz 4.1) je jen jedním z vícero typů možných světů, jež lze podle Eca v narativu identifikovat. Jedinci (v Ecově pojetí rozuměj literární postavy) totiž mohou o  $W_N$ , jehož jsou součástí, disponovat určitými představami, které se s „pravou“ povahou jimi obydleného  $W_N$  mohou a nemusejí shodovat. Jedinci mají své vzpomínky, svá očekávání, své touhy, své naděje a svou víru v to, jak se věci v jejich  $W_N$  mají či nemají. Světy, které jsou produktem všech těchto jejich myšlenkových procesů, Eco nazývá doxickými možnými světy (*mondi possibili doxastici*):

Nel corso del testo ci vengono presentati come elementi della fabula alcuni  $W_{Nc}$  cioè i mondi degli atteggiamenti proposizionali dei personaggi. Quindi un dato  $W_{ncS1}$  dipinge il possibile corso di eventi come è immaginato (sperato, voluto, asserito e così via) da un determinato personaggio *c*.

V rámci fabule se seznamujeme se světy  $W_{Nc}$ , tj. se světy úsudků a stanovisek jednotlivých postav. Daný  $W_{ncS1}$  je tedy obrazem možného sledu událostí, jak jej lze identifikovat v představách (nadějích, tužbách, tvrzeních atp.) určité postavy *c*. (Eco 1979b: 155)

Ve *Fotoaparátu* jakožto lidově řečeno „depsychologizovaném“ typu vyprávění nalezneme takových doxických možných světů minimum. V onom nepatrném množství doxických světů, které v textu přece jen identifikovat lze, pak ústřední úlohu hrají výhradně věci:

[J]e regardais la surface de l'eau dans la nuit en songeant à l'appareil-photo que j'avais jeté à la mer, qui devait être en train de rouiller par quarante mètres de fond maintenant, et je m'imaginais là quelque part dans la Manche, dans un environnement d'eau sombre et opaque, qui reposait légèrement incliné dans la vase avec quelques algues effilées accrochées aux parois du boîtier. (Toussaint 1988: 114f)

[P]ozoroval jsem vodní hladinu v noci a myslel na fotoaparát, který jsem hodil do moře, musel už začít rezivět, ležel teď čtyřicet metrů hluboko, představoval jsem si ho tam někde v kanálu La Manche, kolem tmavá a neprůhledná voda, jak spočívá šikmo v bahně s několika pocuchanými mořskými řasami přichycenými kolem pouzdra. (Toussaint 1997: 91f)

Nejedná se přitom jen o věci, k nimž se pozornost vypravěče upírá opakovaně a kterým jsme výše prisoudili s-nezbytný status, nýbrž i o zcela náhodné (lépe řečeno: ještě náhodnější) předměty, které dávají vzniknout „pouhé“ epizodě:

[P]uis je voulus dégrafer son soutien-gorge, mais, n'y arrivant pas, je songeai que cela se détachait plus facilement les mains derrière le dos, et, m'asseyant dos à elle, nous étions dos à dos, le dégrafai facilement, enfin assez facilement. Quel métier. (Toussaint 1988: 84f)

[C]htěl jsem jí ještě rozepnout podprsenku, ale nedařilo se mi to, pomyslel jsem si, že by to mělo jít lépe s rukama za zády, sedl jsem si zády k ní, byli jsme teď zády k sobě, a rozepnul jsem jí snadno, totiž dost snadno. Byla to fuška. (Toussaint 1997: 68f)

Lidští jedinci se hlavním předmětem protagonistových představ, nadějí či očekávání nestanou ani jednou.

Z klasických aktančních struktur, jak je Eco přejímá od Greimase a částečně i Proppa a – do značné míry spíše *pro forma*<sup>77</sup> – zahrnuje do svého schematu čtenářské spolupráce, ve

<sup>77</sup> Eco si s kategorií aktančních struktur, jak sám přiznává, poněkud neví rady: „Noi sappiamo [...] che un testo ha o dovrebbe avere la tale struttura attanziale, ma difficilmente potremmo dire in quale fase della

*Fotoaparátu* vesměs nenajdeme než základní dvojici činitel (*soggetto*) / předmět (*oggetto*). Nelze tu pochopitelně, jako je tomu u moderních narativů často, hovořit o jasné úloze škůdce a pomocníka, odesilatele a příjemce atp. Lze však na základě výše uvedených příkladů a poznatků o doxických světech metaforicky a bezpečně říci, že vystupují-li zde vůbec nějakí jedinci v aktančních úlohách, pak jsou to věci.

Zde tedy tkví ona *jednotící* izotopická síla, které je v textu potřeba k tomu, abychom jej vůbec vnímali jako ucelený narativ, a kterou jsme na úrovni tradičních narativních struktur hledali marně (viz 3.2). *Fotoaparát* je příběhem interakce člověka a věci, skutečnou narativní izotopii *Fotoaparátu* tedy najdeme až na ose mezi těmito dvěma typy aktantů. Jasně o tom promlouvají i jeho metanarativní prvky.

#### 4.3 Minimalismus IX – Eco XII: *Fotoaparát* jako metatext, realita na vidličce

*Fotoaparát* má silný metanarativní potenciál. Provokace čtenářova očekávání a narativní klam jsou tu důležitými stavebními prvky. Metavyprávění však lze ve *Fotoaparátu* identifikovat na více úrovních, o románu plně platí Ecova slova pronesená na adresu *Un drame bien parisien*:

*Drame* è un meta-testo che racconta almeno tre storie: la storia di quel che accade alle sue dramatis personae, la storia di cosa accade al suo lettore ingenuo e la storia di cosa accade alla novella stessa come testo (questa stessa storia essendo in fondo la storia di cosa accade al suo lettore critico).

*Drame* je metatextem, jenž vypráví přinejmenším tři příběhy najednou: příběh o svých postavách, příběh o tom, co se v průběhu četby děje s naivním čtenářem, a příběh o tom, co se děje s textem jako takovým (tento třetí příběh pak v zásadě není ničím jiným než příběhem o čtenáři kritickém). (Eco 1979b: 195)

Příběh postav *Fotoaparátu* líčí „Kapitola 1“ (viz 1.3). „Kapitola 3“ (viz 3.2, 3.3) cele rekonstruuje příběh naivního čtenáře a zčásti i příběh čtenáře kritického: text *Fotoaparátu* je přece uspořádán tak, aby ani ten nejpodezíravější čtenář při prvním čtení neodhalil jeho strukturu. Než by *Fotoaparát* svou frustrační narativní techniku prozradil, raději se jí, jak řečeno, v desáté kapitole vzdává. Jedině tak si může náskok před čtenářem udržet až do konce.

S každým dalším čtením se empirický čtenář *Fotoaparátu* přiblíží ideálnímu pólu

---

cooperazione il Lettore Modello è invitato a identificarla.“ / „Vím [...], že každý text nějakou takovou aktanční strukturu má, nebo by ji alespoň měl mít, ale těžko mohu stanovit, v jaké fázi spolupráce je modelový čtenář vyzván k její identifikaci.“ (Eco 1979b: 176)

modelového kritického čtenáře. Tento posun však nespočívá jen v rostoucí schopnosti více či méně jasně popsat, co bylo více či méně jasně popsáno v „Kapitole 3“. „Poslední“, neméně důležitou fází kritického čtení je příjem a dešifrace (bezpočtu) signálů a symbolů, které interpretaci *Fotoaparátu* skrze osu člověk-věc dále posilují, stejně jako potvrzují hypotézu o Toussaintově uvědomělé práci s narativním rytmem a jeho celkové metanarativní strategií.

Klíčová je zde vypravěčova maxima, opakující se obraz jeho životního postoje:

Elle se méprenait en effet sur ma méthode, à mon avis, ne comprenant pas que tout mon jeu d'approche, assez obscure en apparence, avait en quelque sorte pour effet de fatiguer la réalité à laquelle je me heurtais, comme on peut fatiguer une olive par exemple, avant de la piquer avec succès dans sa fourchette[.] Quand les choses me paraîtraient mûres, je pourrais cartonner. (Toussaint 1988: 14)<sup>78</sup>

Zmátla ji samozřejmě moje metoda, podle mého nepochopila, že celá moje hra na sblížení, zdánlivě dost podivná, měla v jistém smyslu za cíl unavit realitu, s níž jsem se potýkal, jako se dá unavit například oliva, než ji úspěšně napíchnete na vidličku[.] (Toussaint 1997: 14)

Obraz reality jako vzdorujícího sousta, jež je třeba unavit a dobýt, se v textu vyskytuje několikrát, na jednom místě dokonce na interakci vypravěče s olivou skutečně dojde: „concentrant toute mon attention sur l'olive que je continuais de fatiguer dans mon assiette, lui imprimant de petites pressions régulières avec le dos de ma fourchette“ (Toussaint 1988: 23; „všechnu svou pozornost jsem upřel na tu olivu, již jsem se na svém talíři nadále snažil nonšalantně unavit: pravidelně jsem ji lehce stlačoval hřbetem vidličky“; Toussaint 1997: 21).

Platnost tohoto přirovnání se však ve *Fotoaparátu* neomezuje jen na rovinu tématu, nejde tu zdaleka jen o synekdochu radikálně „zvěčňujícího“ pohledu, ať už vypravěčova nebo autorova, na svět. Jedná se rovněž o *mise en abîme* celého Toussaintova narativního postupu: tak jako vypravěč svou důmyslnou hrou o čas – k níž se hlásí v nejružnějších kontextech („pour gagner de temps, en quelque sorte, vous me connaissez“; Toussaint 1988: 35; „abych získal čas, v jistém smyslu, vždyť mě znáte“; Toussaint 1997: 31) – unavuje olivu, unavuje Toussaintův text čtenáře falešnými sliby, aby ho na závěr definitivně udolal hrotem své frustrační techniky. „Comme on immobiliserait l'extrémité d'une aiguille dans le corps d'un papillon vivant“ (Toussaint 1988: 127; „jako kdybyste chtěli hrot jehly znehybnit v těle motýla zaživa“; Toussaint 1997: 100), zní předposlední věta románu. Jinými slovy nám text opakovaně říká: *de te fabula narratur*.

Ne náhodou vypravěč svůj životní postoj označuje jako *jeu d'approche*. Spojení |jeu

---

78 „Quand les choses me paraîtraient mûres [...]“ znamená doslova „Až mi bude připadat, že věci dozrály [...]“.

d'approche| je mnohoznačné. Kromě „hry na sbližování“ může znamenat i „hravý přístup“, „společenskou hru“ či „hru na schovávanou“. V každém případě je v něm důležitý prvek hry coby metody přibližování se (věcem) a osvojování si (skutečnosti). Herní faktor, hra se slovy i hra se čtenářem a jeho očekáváním, je ve výstavbě *Fotoaparátu* dominantním prvkem.

*Hra* a ryze *věcná* perspektiva představují podle mého názoru dva nejcharakterističtější rysy Toussaintova narativu a dva pilíře onoho literárního směru, jemuž dal Toussaint ve Francii osmdesátých let vzniknout (viz též „Kapitola 6“). Dosud jsme je pomocí Ecova literárněsémiotického aparátu identifikovali jen v poetice *Fotoaparátu*, v jeho diskursivních, narativních a aktančních strukturách, ve výzvách k inferenčním výletům a v možných světech. Poetika a noetika jsou však u Toussainta spojenými nádobami: „in a ‚well-made‘ literary work (as well as in every work of art), there is no openness at a given level which is not sustained and improved by analogous operations at all other levels“ (Eco 1979a: 39).<sup>79</sup> I *ludické* a *věcné*, jak se dále („Kapitola 6“) pokusím naznačit, spolu patrně ve skutečnosti – rozuměj: v *poetice* i *noetice* literárního narativu – úzce souvisí. O těchto „věcech“ však už Ecova literární teorie, jak byla postulována v letech 1979-1997, nemá co říct.

---

<sup>79</sup> „This does not happen with *closed* works,“ upřesňuje Eco. (Eco 1979a: 39)

## Kapitola 5: Eco, paradoxy a závěry

*Tempo fa ero indeciso, ma ora non ne sono più così sicuro. / Váhal jsem, ale teď už si tím nejsem tak jistý. (Boscoe Pertwee v citaci Richarda Gregoryho v citaci Umberta Eca; Eco 2002a: ix)*

### 5.1 Minimalismus X - Eco XIII: Eco o minimalismu, minimalismus *Fotoaparátu*

Co nám tedy Ecova teorie interpretace o *Fotoaparátu* řekla? Do mé rozpravy o povaze minimalistického narativu vstoupila coby arbitr. Měla nám pomoci rozhodnout, zda spekulace o tom, že minimalistický narativ je třeba číst skrze bílá místa v jeho předivu, jsou opodstatněné. Z toho, co jsme zde za pomoci Ecovy nomenklatury měli možnost zjistit, vyplývá, že se v případě interpretací Toussaintova *Fotoaparátu* skutečně nejedná než o prázdné (pseudo)kritické fráze.<sup>80</sup>

*Fotoaparát* – podobně jako Allaisovo *Un drame bien parisien*, které dalo celému schematu čtenářské spolupráce vzniknout – balancuje na pomezí otevřeného a uzavřeného díla.<sup>81</sup> Jeho syntagmatická otevřenost je totiž jen optickým klamem, který se vyčerpává s incipitem každé nové kapitoly, tj. s každým dalším odhalením falešného slibu. O této jeho „minimálně pootevřené“ straně a o nesčetných, leč krátkých procesech semiózy, které svými falešnými sliby spouští, vypovídá moje „Kapitola 3“. Otevřenost paradigmatickou pak vylučuje Toussaintova „převrácená“ narativní hierarchie: těžko (prozatím) na základě naší kulturní encyklopedie stanovit, jak nedoslovně interpretovat izolovanou plynovou bombu nebo podprsenku, aniž bychom při tom text svévolně použili za svým vlastním účelem. „Kapitola 4“ dokumentuje právě tento moment jeho výstavby, jeho „klasický minimalismus“: tím, že do role aktantů či aktérů staví tzv. banální předměty, jež neasociují kanonizované intertextové rámce, neboť nejsou zatíženy narativní tradicí, *Fotoaparát* v paradigmatické dimenzi, v oblasti kódu, semiózu zastavuje a uzavírá. Jako by byl napsán, jak by řekla Susan Sontagová, „against interpretation“. Jako by se v konfrontaci s ním stal každý empirický čtenář čtenářem naivním.

O *Fotoaparátu* tak platí, co už bylo nesčetněkrát napsáno o minimalismu v oblasti vizuálních médií: „[T]he thing [...] is presumably not supposed to ‚mean‘ other than what it

80 Kupříkladu Jean-Louis Hippolyte hovoří o „the importance of the empty spaces of the texts, these moments of unsaid“. (Hippolyte 1998: 32)

81 Ecovou dichotomií otevřeného a uzavřeného díla tak otřásá. I sám Eco v konfrontaci s metanarativem částečně přiznává kapitulaci a činí tak se slovy, jež neplatí o nic méně pro *Fotoaparát* než pro *Un drame bien parisien*: „Drame seems to stay half-way: it lures its Model Reader into an excess of cooperation and then punishes him for heaving overdone it.“ (Eco 1979a: 256)



is[.]“ (Rose 1968: 291) Nebo, jak už bylo citováno výše (viz 1.1): „[M]inimalists propose to repair the arbitrary nature of semiosis, bridging the gap between signifier and signified.“ (Motte 1999: 13)<sup>82</sup> *Toussaintův Fotoaparát vypráví ucelený příběh, jenž s důsledností dosud nemyslitelnou – a ještě k tomu zcela nenápadně – odkazuje sám k sobě. Sémiotická informační hodnota Fotoaparátu je tedy, řečeno s Ecem poloviny sedmdesátých let (viz 2.3), nulová.*<sup>83</sup> *Právě v tom tkví jeho minimalismus.*

## 5.2 Minimalismus XI – Eco XIV: Eco a minimalismus, různé strany téhož

Na první pohled se může zdát poněkud paradoxním aplikovat na tak inovativní text, jako je Toussaintův *Fotoaparát*, teoretický aparát založený cele na konceptu *presupozice*, rozuměj: tradice. Inovace a tradice jsou však dvěma stranami téhož a Eco svůj systém zjevně vypracoval mimo jiné právě proto, aby tuto jejich provázanost dokázal. Příbuznost mezi Ecovým a mým „zkušebním“ textem nebyla zcela náhodná. *Fotoaparát* i *Un drame bien parisien* se v oblasti lineární výstavby živí tradicí, kterou popírají a bez zřetele k níž je v jejich metanarativní povaze nelze přecházet.

Celý spis *Lector in fabula*, podobně jako Toussaintův i Allaisův narativ, tedy v jistém smyslu vyrostl – více či méně přiznaně – právě na principu paradoxu, a proto ani nemá smysl upozorňovat na všechny v něm obsažené protimluvy a jiné projevy argumentační inkoherece. Nehodlám se zde nad rámec již řečeného pokoušet, protože ani nemohu, shrnout vše, co nám Toussaintův *Fotoaparát* výměnou řekl o schematu čtenářské spolupráce. Považuji však vzhledem k tomu, že je Ecův interpretační aparát literární vědou běžně opomíjen, za nutné zdůraznit, v čem nacházím jeho nespornou a nezastupitelnou kvalitu: Díky svému původu skýtá schema netušené možnosti právě v oblasti popisu metanarace a problémů s ní spojených a analýzy textů, jež se silně vzpírají uměleckým kódům *své doby*. Výraznou měrou pomáhá na konkrétních případech čtenářské zkušenosti mapovat (vždy nutně momentální) konstelaci čtenářských očekávání a její proměny, tedy: spisovat naši kulturní encyklopedii. Samozřejmě za předpokladu, že se předem rozhodneme nebrat zřetel na nutnou subjektivitu každého takového počínání nebo problematizovat eklektickou a syntetickou povahu celého Ecova projektu.

Eklekticismus svého přístupu však Eco odjakživa otevřeně přiznává, aby předem zamezil případným obviněním. Můžeme mu tudíž vyčítat jen onu zmíněnou snahu slučovat v

<sup>82</sup> Totéž lze prohlásit i o celé Ecově teorii literární interpretace.

<sup>83</sup> Řečeno s Ecem počátku let šedesátých je informační hodnota *Fotoaparátu* naopak maximální (viz 2.2).

zájmu systematizace neslučitelné (viz též 2.4, 2.5, 3.2). Nedopustíme se tím však v jistém smyslu anachronismu? Další vývoj Ecova myšlení přece zřetelně naznačuje, že jeho nekompromisní a zároveň obdivuhodný systematismus, jenž dal celému tomuto textu jeho tvar, byl v roce 1979 především dítětem své doby:

„[È] proprio per escludere ogni minimo sospetto che il mio discorso aspiri à una qualche sistematicità“ (Eco 2002a: 243; „[A]bych předešel i tomu nejmenšímu podezření, že moje rozprava má nějakou systematickou ambici“), uvádí Eco v roce 1997 svou úvahu o povaze reference, tj.: o rubové straně literární semiózy.<sup>84</sup>

---

84 V citované knize *Kant e l'ornitornico* sepisuje Eco jakási kognitivně orientovaná *marginalia* k dřívějším spisům. Vyjadřuje se tu mj. i ke kdysi tak plamenné diskusi o ikonismu a hypoikonu. Mohlo by se tedy na první pohled zdát, že *Kant e l'ornitornico* ve svém zájmu o vizuální a obecně percepční stránku jazyka odpoví alespoň na část otázek, na něž literárněsémiotický *Lector in fabula* nad Toussaintovým *Fotoaparátem* odpovědět neuměl. Ale zdání klame: Můžeme-li totiž u Toussainta hovořit o zvýšené míře vizuality (ano, můžeme, název románu je v tomto ohledu *nomen omen*; viz též 6.1.1), hovoříme o novém stylu, o tzv. hypotypóze (cf Eco 2002b; viz též 6.2.2) atp., tj: o syntagmatu. Možnost paradigmaticky studovat, řečeno s pozdním Ecem, kognitivní typy (*tipi cognitivi*) izolovaných pojmů nám nepomůže přiblížit se povaze narativu jako celku. Rozumí se ostatně samo sebou, že obecná sémiotika ztrácí rozdíly mezi jednotlivými typy jazykového projevu ze zřetele. Pojem minimalismus naopak není ničím jiným než pojmenováním rozdílu, výsledkem srovnání, výsadou kultury.

## Kapitola 6: Minimalismus je...

*Car qu'est-ce que penser – si ce n'est à autre chose?* (Toussaint 1988: 93f) / *Neboť co si myslet, když ne něco jiného?* (Toussaint 1997: 75)<sup>85</sup>

### 6.1 Minimalismus XII: Minuitieuse, La France II

Definujeme-li narativní minimalismus jako maximální a „oboudimenzionální“ sémiotickou uzavřenost textu (viz 5.1) – uzavřenost, která ve výsledku brání jakékoliv interpretaci příběhu jako takového –, nemůže se jednat o literární trend, nýbrž, jak už bylo řečeno výše (1.2, 2.3), jen o popis jednoho idiolektu vytvořeného v jeden jedinečný okamžik. Proč takovouto definici minimalismu nelze aplikovat obecně? Právě pro onu neodmyslitelnou vazbu na kulturní kontext, projevující se ve čtenářově očekávání. Nemůžeme myslet dva různé texty o téže matici odchýlení (viz 2.3), můžeme myslet jen dva texty užívající podobné formální prostředky. V okamžiku, kdy už čtenář učinil zkušenost s jedním, pro účely historizace řekněme *prvním* z nich – a já si troufám vyslovit domněnku, že na poli francouzské literatury byl Toussaintův *Fotoaparát* prvním textem svého druhu, pročez zůstane i jediným –, vnímá všechny další nutně skrze tuto zkušenost. I revoluční formální prostředek se stává součástí kulturní encyklopedie, a „obaluje“ se tak významem: jak by pravil Jurij Tyňanov, začíná se automatizovat. Vyčerpává sám sebe. Definujeme-li tedy narativní minimalismus jako maximální a „oboudimenzionální“ sémiotickou uzavřenost textu, uvažujeme o textu nutně jako o historické události.

Čistě hypoteticky nelze vyloučit další události obdobného formátu, ale mezi texty současné francouzské „minimalistické“ školy je nenajdeme. Z toho, co v případě Toussaintova *Fotoaparátu* zásadně přispělo ke vzniku ryze minimalistické čtenářské zkušenosti, nicméně můžeme vyabstrahovat některé základní tendence té francouzské prózy, která je *Fotoaparátu* tvarově blízká a kterou také kritika za „minimalistickou“ označuje nejčastěji – kromě ostatní Toussaintovy tvorby jde především o romány Patricka Devilla a Christiana Oстера:

---

<sup>85</sup> Souvětí „Car qu'est-ce que penser – si ce n'est à autre chose?“ je jednou z Toussaintových slovních hříček. Lze ji rovněž převést jako: „Neboť co to znamená myslet – když ne myslet na něco jiného?“

### 6.1.1 Minimalismus je (pr)ožívání věcí

Jak řečeno, kritikové si navykli nazývat texty Toussaintovy „školy“ *littérature impassible*. Toussaintův vypravěč a (rovněž personální) vypravěči jeho kolegů však citlivost nepostrádají. Toto označení je podle mého názoru plodem neporozumění, tradicionalistického přístupu k netradičním textům. Nelze o nich prohlásit, že neprožívají realitu; oni ji jen prožívají novým způsobem: jako něco, co na ně, nejčastěji v podobě obyčejných věcí, naléhá a naleptává jejich hranice. Vypravěč *Fotoaparátu* hovoří například opakovaně o „la réalité à laquelle je me heurtais“ (Toussaint 1988: 14; „realit[ě], s níž jsem se potýkal“; Toussaint 1997: 14; slovesná vazba *|se heurter à|* však znamená doslova *|narážet do|*!). Autoři mladé generace nakladatelství Minuit tak zavádějí do literatury nový typ senzibility, senzibilitu ve vztahu k románové tradici mnohdy doslova a do písmene převrácenou, a v každém případě při tom posouvají naši běžnou představu o minimálním příběhu: původnímu „John was happy, then he saw Peter, then, as a result, he was unhappy.“ (viz 1.1) tak odpovídá spíše „John was happy, then he saw an abandoned camera, then, as a result, he was unhappy.“.

Nová poetika s sebou přináší novou noetiku, tedy i novou (nejen) románovou ontologii: Jelikož vztah mezi lidským jedincem a věcí už není z hlediska literární sémiotiky a naratologie hierarchické povahy – svou schopností produkovat literární význam jsou si od nynějška rovni –, dochází k nivelizaci dosavadních rozdílů mezi nimi. Věci ve vyprávění Jeana-Philippea Toussainta a jeho soukmenovců povážlivě často působí téměř „oduševněle“, jako by byly za pomoci nepostřehnutelných vyprávěcích triků soustavně animizovány. Probouzejí v postavách emoce, řídí jejich činy, a disponují tedy svou vlastní intencionalitou (viz též 4.2):

Ce matin-là, ayant troqué son tricot habituel pour un pull-over neuf, noir et cintré, dont l'étiquette pendait à un fil derrière sa nuque ainsi qu'un suivez-moi-jeune-homme [...] Il était sorti de la voiture en rajustant son pantalon et partit retirer du coffre une pile de cônes emboîtés, qu'il disposa avec nonchalance en bordure de trottoir, son étiquette virevoltant derrière lui (je la suivais des yeux pensivement, les avant bras sur le volant)[.] (Toussaint 1988: 44f)

Tehdy ráno vyměnil svůj obvyklý svetr za nový, černý a vypasovaný, u něhož mu vzadu na krku visela cedulka jak nějaká návada. [...] Vystoupil z vozu, povytáhl si kalhoty a šel vyndat z kufru stoh do sebe zasazených kuželů, ledabyle je pak rozestavěl kolem chodníku, cedulka za ním poletovala (sledoval jsem ji zamyšleně, opřený předloktím o volant)[.] (Toussaint 1997: 37)<sup>86</sup>

86 Francouzské *|suivez-moi-jeune-homme|* je pojmem preciózní kultury, označujícím vyzývavé gesto dámy vůči muži (např. klasická upuštěná rukavice). Jedná se ve skutečnosti o imperativ, jehož doslovný překlad zní *|následujte mě, mladý muži|*. Výrazu *|je la suivais|* odpovídá jak *|sledoval jsem ji|*, tak *|následoval jsem ji|*.

Úměrně k tomuto oživování a ožívání věcí se člověk naopak zvěčňuje, ztrácí veškerá sémiotická, a tudíž i ontologická, „privilegia“. Jako na *fotografickém* snímku:

Finalement, je longuai le magasin dans l'autre sens et, contournant les bâtiments, me trouvait sur un nouveau parking, plus petit, où la jeune femme attendait à côté de la bouteille de gaz. (Toussaint 1988: 52)

Nakonec jsem se vydal podél obchodu druhým směrem, obešel jsem budovy a ocitl se na novém parkovišti, menším, kde vedle bomby na plyn čekala mladá žena. (Toussaint 1997: 43)

Lidé a věci se k sobě v takto „přeplněném“ malém světě mají asi jako koule na kulečnickovém stole: Vypravěč dlí v blahodárném klidu, dokud jej nepostrčí ztracená ponožka a on se nedá do pohybu. Za okamžik pak narazí na další věc, ať už je to fotoaparát nebo sada žiletek, a on jejím vlivem mírně pozmění směr. Nejde přitom jen o místy se větvící (viz 3.3) asociativní techniku vyprávění, o různé typy digresí, nýbrž i, lépe řečeno především, o směr příběhu jako celku. Když si Toussaintovi vykladači – většinou ve smyslu spíše vágním – napomáhají přirovnáním k teorii chaosu,<sup>87</sup> nejsou tedy daleko od podstaty věci.

### 6.1.2 Minimalismus je (pr)ožívání věcí je hra

Toussaintův vypravěč je jako magnetickou silou náhodně přitahován k obyčejným věcem: k fasciklům v kanceláři autoškoly, k ponožce na podlaze hotelového pokoje, k zapomenutému fotoaparátu. Nápadně často pak není schopen odolat – jak v rovině doslovné, tematické, tak v rovině přenesené, rétorické – přitažlivé síle předmětů, které nějakým způsobem souvisejí s herní aktivitou: V několika fázích příběhu je náhle zaměstnán herním automatem, opakovaně přirovnává jízdu autem k šachové hře, konsternovaně sleduje hlídače čerpací stanice hrajícího mikádo, v Londýně ho zaujme televizní záznam *biliárového* klání atp.:

Avant de quitter les lieux, j'allai risquer quelques pièces dans la machine, au hasard, une allumette dans la bouche, abaissant pensivement le bras de commande de l'appareil. (Toussaint 1988: 75)

Když jsme se začali chystat k odchodu, šel jsem ještě s pár drobnými zkusit štěstí k tomu přístroji, nazdařbůh, sirku v ústech, zamyšleně jsem vzal za ovládací páku. (Toussaint 1997: 61)

Au détour d'un palier un peu plus animé de l'entrepont supérieure, je m'attardait un instant derrière un

---

87 Cf Hippolyte 2007.

homme qui semblait sérieusement préoccupé par une machine électronique sur l'écran de laquelle défilaient des porte-avions chargés d'hélicoptères qu'il s'agissait de faire décoller au plus vite pour couler d'autres navires en évitant la chausse adverse. (Toussaint 1988: 98)

V záhybu jednoho trošku živějšího mezipatra jsem chvíli postál za zády nějakému muži, zdál se být velmi zaměstnaný elektronickým přístrojem, kde na obrazovce přelétávaly letadlové lodě naložené helikoptéry, bylo třeba co nejrychleji je odstartovat, jiné lodě potopit a předejít nepřátelské akci. (Toussaint 1997: 78)

Tentýž druh her – hry napomáhající zapomenout na čas, a přesto setrvat v kýžené nehybnosti – jsou velice bohatě zastoupeny i v románových mobiliářích spřízněných autorů.

Odborné komentáře na Toussaintovu adresu nezřídka upozorňují na ludický charakter vyprávěcích technik (viz též 4.3).<sup>88</sup> Neméně nápadná je však u Toussainta a jeho kolegů hravost ontologická, hra jako základní organizační prvek *světatvorby* i *světonázoru* vypravěče. Domnívám se, a – mohu-li si dovolit interdisciplinární odbočku – někteří odborníci na lidskou psychiku mou domněnku potvrzují,<sup>89</sup> že hra, respektive *vnímání* světa (v případě vypravěče), příběhu či textu (v případě čtenáře) *coby hry* přímo *vyplývá* právě z oné výrazně zvětšující optiky. „The thing about playing is always the precariousness of the interplay of personal psychic reality and the experience of control of actual objects,“ praví jeden z klasiků teorie hry. (Winnicott 1971: 55) Podmínky tohoto vztahu v oblasti vyprávění jsou záležitostí pro další literárněsémiotické či obecně naratologické zkoumání, v Toussaintově *Fotoaparátu* o nich každopádně promlouvá nejedna sekvence:

Je m'arrêterai un instant sur le seuil et levai la tête en direction du témoin sonore, carillon en cuivre sur lequel s'épuisait un petit marteau. La jeune femme m'expliqua que d'habitude elle le débranchait quand elle était là, et, se levant, elle contourna son bureau et traversa la pièce dans une robe claire très légère pour me montrer l'interrupteur qui le commandait. C'était un système assez ingénieux, je dois dire, et nous nous divertîmes quelques instants avec, coupant puis remettant la sonnerie en marche, ouvrant et refermant la porte, tantôt de l'intérieur et tantôt de l'extérieur, où il commençait à faire nuit. (Toussaint 1988: 9f)

Na prahu jsem se na okamžik zastavil a podíval se nahoru směrem ke zvukovému signálu, měděnému zvonku s kladívkem tlukoucím ostošest. Mladá žena mi s úsměvem vysvětlila, že pokud je v kanceláři, obvykle ho vypíná, zvedla se, obešla psací stůl a ve světlých velmi lehkých šatech přešla místnost, aby mi ukázala vypínač, kterým tak činí. Byl to značně důmyslný systém, musím říct, a chvíli jsme se bavili tím, že jsme vypínali a zas zapínali zvonek, otvírali a pak zavírali dveře, nejdřív zevnitř a potom zvenku, kde už se začínalo stmívat. (Toussaint 1997: 10f)

V okamžiku, kdy fyzicky uchopíme obyčejnou věc, aniž k tomu máme praktický důvod, kdy na chvíli náhodně upneme veškerou pozornost k předmětu každodenní potřeby, který běžně

<sup>88</sup> Například Bessard-Banquy 2003.

<sup>89</sup> Cf Winnicott 1971.

přecházíme bez povšimnutí, jak daleko má naše počínání k tomu, co běžně nazýváme hrou? V okamžiku, kdy slovesně uchopíme obyčejnou věc, kdy ji však ani nepopisujeme v zájmu klasického realismu, ani nevyužíváme k žádným jiným „vznešenějším“ cílům (viz 6.2), kdy se nám samozřejmým účelem i rovnocenným partnerem stane věc sama o sobě, kdy ji však neokrašluje verši, ale *vyprávíme* ji jako Toussaint a jemu podobní – co děláme?

## 6.2 Minimalismus XIII: Dříve i později, mezi kontinenty II – dodatek

Narativní funkce věcí se s časem proměňuje, věci jakožto součást románového vyprávění mají svou vlastní kulturní historii. Toussaintův *Fotoaparát* – a po něm celý korpus dalších románů mladé generace nakladatelství Minuit – rozepsal její novou kapitolu. Představíme-li si *Fotoaparát* jako průsečík diachronní vertikály a synchronní horizontály, co najdeme „pod“ ním a co „vedle“ něj?

### 6.2.1 Dříve i později

Každodenní předměty vystoupily v kontextu francouzského románu výrazně do popředí už s vyprávěním Balzacovým, nicméně sloužily zde jako prostředek, nikoliv jako účel: byly především realistickou kulisou – „Nous sommes le réel,“ (Barthes 1994: 484) měly za úkol oznamovat čtenáři. Nezřídka se od nich odvíjely rozsáhlé pedagogické digrese vševědoucího vypravěče: v takových případech na sebe pak braly úlohu prostředníků poznání a realitu, jak kdysi tvrdil Theodor Adorno, naopak „odcizovaly“.<sup>90</sup> Častěji však působily jako sociální ukazatelé, symboly společenského postavení jednotlivých postav a vztahů mezi nimi.<sup>91</sup> Nešlo-li o peníze či kompromitující písemnosti, nezaměstnávaly nijak výrazně jejich mysl, neměnily, doslovně ani obrazně, směr jejich pohybu. Nebyly než pouhými rekvizitami ve světě řízeném a spolehlivě kontrolovaném člověkem.

Z této neautonomní pozice věci nevystoupily ještě dalších sto let, navzdory překotnému vývoji mentality i poetiky: navzdory Flaubertovým inovacím na poli románové vizuality<sup>92</sup> či poetickému ohledávání Marcela Prousta, jemuž neunikl ani ten nejmenší detail. Ještě modernistický románový svět byl antropocentrický i antropomorfní. Částečná proměna

---

<sup>90</sup> Cf Adorno 1991: 128.

<sup>91</sup> Cf Frølich 1997.

<sup>92</sup> Cf Danus 2006.

nastala s pokusem Robbe-Grilletovy školy o radikálně nový román, v němž člověk už neměl být středem vesmíru. Příběh zde s programním ústupem člověka do pozadí nezmizel úplně, nýbrž ukryl se právě za věci a za pečlivě zaznamenávané proměny jejich stavu a konstelace v čase. Věci začaly být nahlíženy ve své podstatě, jako věci o sobě, avšak *vzhledem k příběhu* hrály opět jen roli zástupnou. Staly se nositeli napětí, jež bylo stále ještě ryze lidské. Autor je i nadále podroboval neúprosně detailnímu popisu.

S Toussaintovou generací se člověk vrátil do středu dění, román se opět stal vyprávěním jednotlivce o vlastní zkušenosti se světem. Svět, s nímž se tento jedinec potýká, však už není převážně světem lidí: věci v něm mají nepoměrnou početní převahu. Zbavily se své zástupné funkce, už *není* třeba je popisovat<sup>93</sup> a jejich výskyt ve vyprávění opatřovat dostatečně pádným důvodem. Jsou tu, se svým vlastním příběhem, a jsou tím, čím jsou.

### 6.2.2 Mezi kontinenty

Každý nový způsob vyprávění z něčeho vyrůstá a něčím se „živí“. Jean-Philippe Toussaint prokazatelně ovlivnil celou řadu svých francouzských literárních vrstevníků, pozměnil literární klima v zemi svého původu. Kontext, jenž podmiňuje morfologické proměny vyprávění, se však neomezuje jen na literární události. Má svůj antropologický základ v žité „realitě“, v globalizované části světa základ obzvlášť jednotný, jakkoli z pozice současníka těžko uchopitelný: Banálně řečeno, Toussaint a jeho kolegové nemohou nereflektovat fakt, že řadový představitel západní civilizace žije ve světě, jenž je věcmi doslova okupován, v němž se věcem každodenní potřeby věnují samostatná periodika a mediální pořady, ba dokonce se z nich v nejrůznějších kontextech stávají výstavní předměty.<sup>94</sup> Tato jejich reflexe, vědomá či nevědomá, často otevřeně ironická,<sup>95</sup> však neutkvěla pouze na povrchu, jak k tomu došlo v

93 Lze-li Toussaintův styl charakterizovat jako výrazně vizuální, není tomu tak díky popisnosti v tradičním smyslu slova – s tou se v Toussaintových textech setkáme jen zřídka –, nýbrž díky alternativním metodám vizualizace, jež si s odvoláním na Umberta Eca dovolím shrnout pod obecný pojem hypotypóza: „L'ipotiposi sarebbe dunque (tra l'altro, in quanto figura di pensiero come l'ironia e altre consorelle richiede complesse strategie testuali e non è mai esemplificabile attraverso una citazione rapida, una formula) un fenomeno semantico-pragmatico, esempio principe di cooperazione interpretativa. Non tanto rappresentazione quanto piuttosto tecnica per suscitare lo sforzo di comporre una rappresentazione visiva (da parte del lettore).“ (Eco 2002b: 213) / „Hypotypósis by tudíž byla (mimo jiné, jakožto myšlenková figura, která tak jako ironie a její další sestřičky vyžaduje složité textové strategie a nikdy nelze uvést její příklad pomocí rychlé citace či nějaké formule) sémanticko-pragmatickým jevem, hlavním příkladem interpretační spolupráce. Ne tak znázornění jako spíš technika jak (u čtenáře) vyvolat úsilí poskládat vizuální znázornění.“ (Eco 2004: 188)

94 Cf Furedi 2004: 137.

95 Například Patrick Deville při charakterizaci postav imituje rétoriku módních časopisů, když důsledně udává



případě Perecova pověstného sociologického románu *Les choses* (1965), a vyústila ve výše zmiňovanou převrácenou narativní hierarchii: věci se tu stávají stěžejním protihráčem člověka. Někdy dokonce i jeho nejlepším přítelem.<sup>96</sup>

Porozhlédneme-li se po soudobé románové produkci ostatního západního světa, zjistíme, zcela pochopitelně, že texty se „hemží“ věcmi i jinde než v tvorbě mladé generace nakladatelství Minuit. Co je však pozoruhodnější, nalezneme i další případy onoho hravého (pr)ožívání věcí vedoucího k „zaplnění“ možného světa, jež jsme zaznamenali v Toussaintově *Fotoaparátu*. K těm nejfrapantnějším patří dva romány, v jejichž možných světech není pro samé věci téměř k hnutí. Vznikly v časovém rozmezí osmi let, každý na jiné straně Atlantiku, a oba se už, podobně jako tvorba Toussaintovy generace, stačily rozšířit po světě.

Autorem mladšího z nich, norského románu *Naiv.Super*: (1. vyd. 209 stran, Oslo 1996, česky *Naivní. Super.*, Brno 2005, přel. Kateřina Křišťůfková), je Erlend Loe. Příběh lze stručně parafrázovat přibližně takto: „Vypravěč se v den svých pětadvacátých narozenin psychicky zhroutí a rozhodne se od základů přehodnotit svůj život. Uzavře se v prázdném bytě, kde si postupně buduje duševní integritu prostřednictvím cílené obnovy přirozených vztahů k obyčejným věcem. Výraznou měrou mu v tom pomáhají dětské hračky. Když navzdory své silné nevoli vůči *pohybu* přece jen opustí domov a vypraví se do zahraničí, zaplaví jeho zjitřenou mysl nezvladatelné množství vjemů, způsobených především věcmi.“ Věci Loeův románový svět zaplňují v celých trsech, jež na sebe místy berou podobu katalogu:

Nå leker min bror og jeg Kims lek.

Det er den hvor man først viser frem noen objekter som ligger på gulvet eller på et bord, og så dekker man dem med et stykke tøy, og så skal den andre huske hva som lå der.

Vi har sagt at vinneren skal få bestemme hva vi skal gjøre i dag.

Jeg husket alt, men min bror glemte en hel del.

Dette er det han ikke husket:

- Sin egen harepusnøkkelring.

- En ølkork

- Et subway token

- En ballong

(Loe 1999: 195)

Můj bratr a já hrajeme Kimovu hru.

Jde o to, že člověk nejdřív odkryje několik předmětů, které leží na podlaze nebo na stole, potom je přikryje kouskem látky a ten druhý se pak musí pokusit si vzpomenout, co tam leželo.

Dohodli jsme se, že vítěz určí, co budeme dneska dělat.

---

značky oděvů, doplňků atp. Cf Deville 1995.

96 Například u Christiana Oстера vypravěč zakládá svou identitu na tom, že nevychází z domova bez své (prázdné) aktovky. Cf Oster 1999.

Já jsem si zapamatoval všechno, ale můj bratr toho zapomněl hezkou řádku.  
Tohle si nezapamatoval:  
- svůj vlastní přívěsek na klíče se zajičkem,  
- zátku od piva,  
- lístek na podzemku,  
- balonek.  
(Loe 2005: 193)

Starší z nich, román *The Mezzanine* (1. vyd. 135 s., New York 1988) amerického prozaika Nicholsona Bakera vyšel poprvé v témže roce jako Toussaintův *Fotoaparát* a ke strohosti Loeových výčtů má velmi daleko:

I then began to wonder how late to work I was going to be. My own watch had been stolen by threat of force a week before, but I glanced hopefully down the diminishing perspective of hands and wrists that held the metal loops of the subway car. I spotted many watches, women's and men's, but on this particular morning they were all unreadable. The buckle, and not the face, of one pointed my way; some were too far off; the women's were too small; several lacked all circumferential points of referens, and thus remained Necco wafers to all but their wearers; some were oriented so that glints from their crystals obscured the hands or the diodes beneath. A wristwatch less than a foot from my head, worn by a too carefully shaven man reading a newspaper folded into tiny segments, was exactly half visible; the half I needed was eclipsed by his cuff, so that while I could easily make out the terminal „get“ of the tall-lettered trademark, the only time-telling I could do was to determine that it was not yet actually past nine o'clock. The cuff was possibly more expertly starched than my own. (Baker 1998: 53f)

Toussaintovy texty bývají někdy přezdívány „epic of the trivial“ (Motte 1999: 72), avšak na Bakerův *The Mezzanine* tato figura přiléhá ještě těsněji. Autodiegetické vyprávění je tu zarámováno polední přestávkou bezejmenného muže, jenž pracuje v mezipatře obchodně-kancelářského komplexu. Příběh románu je pak příběhem jeho vztahů k věcem denní potřeby: kartonům na mléko, kravatám, tkaničkám od bot. Jak postupně dochází k jednotlivým konfrontacím – ať už fyzickým či rétorickým – s těmito předměty, řetězí se na ně dlouhé a mnohaúrovňové série anekdot, vzpomínek z dětství a mládí, obecných úvah o povaze lidského vnímání. Vypravěč na sebe nechává realitu v zastoupení těchto věcí doslova „narážet“ (viz 6.1.1), přičemž každá větší srážka vyvolá novou vypravěčskou odbočku – často zpracovanou do tvaru rozsáhlé a hravé narativní poznámky pod čarou –, novou vlnu literární semiózy. Výsledný efekt v mnohém připomíná šálivý zážitek z četby *Fotoaparátu*: čtenář zde velmi snadno ztrácí kontrolu. Tradiční parafráze příběhu by nejspíš zněla „Muž jedoucí na eskalátoru přemýšlí.“. Jedná se však o muže-nositele nové sensibility. Ten je, tak jako koule na biliárovém stole, uveden do pohybu sebelehčím dotykem sebenepatrnější věci.

I v souvislosti s *Naivní. Super.* a *The Mezzanine* už shodou okolností padl výraz „minimalismus“. Podle mého soudu však jde o nový typ realismu: „une écriture réaliste d'un genre inconnu“ (Robbe-Grillet 1963: 13). Možná mají Toussaint s Flaubertem nakonec společného mnohem víc, než se zdálo.

## Bibliografie

Adorno, Theodor. *Notes to Literature*. Translation Shierry Weber NicholSEN. New York: Columbia University Press, 1991.

Austin, John Langshaw. *How to Do Things with Words*. Oxford: Clarendon, 1962.

Baker, Nicholson. *The Mezzanine*. London: Granta, 1998 [1988].

Baricco, Alessandro. *Seta*. Milano: RCS Libri, 2005 [1996].

- *Hedvábí*. Přeložila Alice Flemrová. Praha: Eminent, 2004.

Barth, John. „A Few Words About Minimalism“ in *New York Times Book Review* 28 December 1986, 1-2, 25.

Barthes, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil, 1972.

- „L'effet de réel“ in Barthes, Roland, *Oeuvres complètes 2*. Paris: Seuil, 1994, 479-484.

Battcock, Gregory (ed.). *Minimal Art: A Critical Anthology*. New York: Dutton, 1968.

Beaujour, Michel. „Short Epiphanies: Two Contextual Approaches to the French Prose Poem“ in Caws, Mary Ann, Riffaterre, Hermine (eds.), *The Prose Poem in France. Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1983, 39-59.

Bessard-Banquy, Olivier. *Le Roman ludique. Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 2003.

Bílek, Petr A. *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*. Brno: Host, 2003.

Blanchot, Maurice. *L'Entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.

Caldwell, Roy C. „Jean-Philippe Toussaint“ in Thompson, William (ed.) *The Contemporary Novel in France*. Gainesville: University Press of Florida, 1995, 369-382.

Calvino, Italo. *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Mondadori, 1993 [1988].

- *Americké přednášky. Šest poznámek pro příští tisíciletí*. Přeložil M. M. Jilský. Praha:

Prostor, 1999.

Danius, Sara. *The Prose of the World. Flaubert and the Art of Making Things Visible*.

Uppsala: Uppsala universitet, 2006.

Derrida, Jacques. *L'Écriture et la différence*. Paris: Sueil, 1967.

Deville, Patrick. *La femme parfaite*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1995.

Eco, Umberto. *Opera aperta*. Milano: Bompiani, 1985 [1962].

- *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica*. Milano: Bompiani, 1968.

- *A Theory of Semiotics*. Bloomington & London: Indiana University Press, 1976.

- *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1979 (v textu 1979a).

- *Lector in fabula*. Milano: Bompiani, 1979 (v textu 1979b).

- „Two problems in textual interpretation“ in *Poetics Today* 2:1a (1980), 145-161.

- *Semiotics and the Philosophy of Language*. London: Macmillan, 1984.

- *The Limits of Interpretation*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1990.

- „Overinterpreting texts“ in Eco, Umberto, Collini, Stefan (eds.), *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, 45-66.

- *Six Walks in the Fictional Woods*. Cambridge & London: Harvard University Press, 1994.

- *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Milano: Bompiani, 1995.

- *Šest procházek literárními lesy. Přednášky na Harvardově univerzitě*. Přeložila Bronislava Grygová. Olomouc: Votobia, 1997.

- *Kant e l'ornitornico*. Milano: Bompiani, 2002 [1997] (v textu 2002a).

- „Les sémaphores sous la pluie“ in Eco, Umberto, *Sulla letteratura*. Milano: Bompiani, 2002, 191-214 (v textu 2002b).

- *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani, 2003.

- „Les sémaphores sous la pluie“ in Eco, Umberto, *O literatuře*. Přeložila Alice

- Flemrová. Praha: Argo, 2004, 168-189.
- „Innovation & repetition: between modern & postmodern aesthetics“ in *Daedalus. Fall 2005*, 191-207.
- Flaubert, Gustave. *Correspondance*. Paris: Gallimard, 1998.
- Frølich, Juliette. *Des hommes, des femmes et des choses. Langages de l'Objet dans le roman de Balzac à Proust*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 1997.
- Furedi, Frank. „Treating People as Children“ in Furedi, Frank, *Where Have All the Intellectuals gone? Confronting 21<sup>st</sup> Century Philistinism*. London & New York: Continuum, 2004, 137-156.
- Grice, Paul. *Studies in the Way of Words*. Cambridge & London: Harvard University Press, 1989.
- Hallett, Cynthia Whitney. *Minimalism and the Short Story: Raymond Carver, Amy Hempel and Mary Robison*. Lewiston, N.Y. : Edwin Mellen Press, 1999.
- Herzinger, Kim. „Minimalism as a Postmodernism: Some Introductory Notes“ in *New Orleans Review* 16, no. 3 (1989), 73-81.
- Hippolyte, Jean-Louis. *Xenofiction: Singular Alterities in Contemporary French Fiction*. Ann Arbor: UMI Dissertation Services, 1998.
- *Fuzzy Fiction*. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 2007.
- Loe, Erlend. *Naiv.Super*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag, 1999 [1996].
- *Naivní. Super*. Přeložila Kateřina Křišťůvková. Brno: Doplněk, 2005.
- Mertens, Wim. *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Translation J. Hautekiet. London: Kahn & Averill, 1983.
- Motte, Warren. *Small Worlds. Minimalism in Contemporary French Literature*. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1999.
- Ørstavik, Hanne. *Kjærlighet*. Oslo: Oktober, 2001 [1997].
- [Ørstaviková, Hanne] *Láska*. Přeložila Miluše Juříčková. Brno: Doplněk, 2002.
- Oster, Christian. *Mon grand appartement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1999.

- Pascal, Blaise. *Les Pensées*. Paris: Mercure de France, 1976.
- *Myšlenky*. Přeložil Miloslav Žilina. Praha: Odeon, 1973.
- Peregrin, Jaroslav. *Kapitoly z analytické filozofie*. Praha: Filosofia, 2005.
- Prince, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1987.
- Robbe-Grillet, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1963.
- Rose, Barbara. „A B C Art“ in Battcock, Gregory (ed.). *Minimal Art: A Critical Anthology*. New York: Dutton, 1968, 290-291.
- Schoots, Fieke. „L'écriture ‚minimaliste‘“ in Ammouche-Kremers, Michèle, Hillenaar, Henk (eds.), *Jeunes auteurs de minuit*. Amsterdam & Atlanta, GA: Rodopi, 1994, 127- 144.
- „Passer en douce à la douane“. *L'écriture minimaliste de Minuit: Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*. Amsterdam & Atlanta, GA: Rodopi, 1994.
- Strickland, Edward. *Minimalism:Origins*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1993.
- Toussaint, Jean-Philippe. *La salle de bain*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.
- *L'appareil-photo*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988.
- *Fotoaparát*. Přeložila Jovanka Šotolová. Praha: Dauphin, 1997.
- Vestad, Geir. „Minimalismens tiår“ in *Norsk litterær årbok* 1999, 150-168.
- Zorić, Violeta. *I temi e lo stile nell'opera di Alessandro Baricco*. Oslo: Universitetet i Oslo, 2006.

## Summary

### I.

What is a minimalist narrative, and what are its characteristic features? How do you identify one? For many critics, minimalist writing is a strictly historical notion – even though they at the same time, like John Barth does in his famous apologetics „A Few Words About Minimalism“, paradoxically enough stress its ubiquitous nature throughout literature of all times. By narrative minimalism the American critic generally means the austere style of the novels and short stories of Raymond Carver, Amy Hempel, Mary Robison, Joan Didion, Ann Beattie. An American literary current of the 1970s mainly, devoted merely to the quotidian, descriptive, often reduced to what can be perceived from the outside of a human character. Thereby: the „dirty realism“ or „K-mart realism“. These derogatory labels tell us that the literary reviewer and critic of today still formulates his terms and judgments out of a *hierarchically* ordered, traditional presupposition of what a narrative text is and should be, working with a virtual model of balance between „form“ and „content“. Translated into the language of classical narratology: story  $\approx$  discourse.

Hence American critics tend to use the expression „literary minimalism“ as historically designative and thereby, in spite of its arbitrariness, quite precise. The current tendency among European literary journalists, publishers and critics to apply the „minimalist“ label to nearly whatever new literary narrative not displaying the epic qualities of say *Der Zauberberg* calls for a thorough revision of the term. It is rather surprising to find out that two „minimalist“ novels of international prestige, published within one year's time, can differ as much as the Italian Alessandro Baricco's *Seta* (1996) does from the Norwegian Hanne Ørstavik's *Kjærlighet* (1997). If we take a closer look at these two narratives, it is hard to name a single substantial common feature apart from their violating the virtual balance mentioned above, each from one side: Baricco's narrative is rapid (story > discourse), as Italo Calvino would put it, meanwhile Ørstavik tends to dwell on „unimportant“ detail (story < discourse). An unstable ground to base a theoretical concept on, indeed.

A somewhat more specific meaning seems to be assigned to the term regarding the French novel of the past two decades, more precisely to some of the production of the well known publishing house *Éditions de Minuit*. Here, novelists such as Jean-Philippe Toussaint, Patrick Deville, Marie Redonnet, Jean Echenoz, Christian Oster, Christian Gailly and François Bon are often associated with „minimalist writing“. The critics agree, though, that assembling a list of their „minimalist“ narrative techniques in fact does not help define what a minimalist narrative is, as none of the authors uses them all, each one employing a slightly different set or combination. The numerous essays devoted to the work of these highly innovative writers abound in speculation about the actual meaning of the stories being „invisible“, written „in the blank spaces“ between the lines, and incline starkly to a Derridian, Barthesian or Blanchotian metaphysics of the unsaid. On the other hand, there is a minority of critics who read these novels in a contradictory way, claiming that their minimalism consists in an attempt, be it conscious or not, to write „against interpretation“, to produce as little „extra meaning“ as possible.

Probably the only author whose work makes part of any tentative account whatsoever of the French innovative (i.e. „minimalist“) novel of today is Jean-Philippe Toussaint. In my opinion



Toussaint's privileged position is more than motivated. Not only did his first novel *La salle de bain* (1985) trigger the novelistic boom at *Minuit* and inspire a whole generation of „minimalist“ literary epigones, Toussaint is also the author of the most (or only) minimalist narrative in my understanding of the term. To put it the other way round, my first objective is to describe the narrative technique of one of Toussaint's early novels, the famous *L'appareil-photo* (1988), in order to present my own definition of the minimalist narrative. As I consider the logical clash between the „what-remains-unsaid-is-the-only-thing-important“ critical approach and the „only-what-is-said-is-supposed-to-be-read“ critical approach a most productive and provocative point of departure, my interpretative method will be the one of literary semiotics, as suggested by Umberto Eco in the impressive yet disputable synthesis of *Lector in fabula* (1979; the Italian book, not the English chapter of *The Role of the Reader*). My second objective, then, is to both revive and revise the long since forgotten domain of the strictly literary semiotics of the 1970s, namely Eco's model of interpretative cooperation, and make a few comments on the possibilities of its use in literary analysis.

## II.

*L'appareil-photo* does not seem to resemble of any other novel. Firstly it is impossible to decide which one of the two basic literary modes – the descriptive or the *strictu sensu* narrative one – prevails. Consequently there is no reason to suspect that the classical story  $\approx$  discourse formula has been violated. Nevertheless, the empirical reader – be it a „naive“ or a „critical“ one, to use one of Eco's valuable distinctions –, having once reached the end of the novel, is absolutely incapable of remembering how the story went and what it was about. In Eco's words, *L'appareil-photo* is a seemingly unconceivable novel, as it appears to lack both a *fabula* and a *textual topic*. A sort of literary *trompe-l'oeil*. It definitely tells a story though, the reader need not be reassured, a very dynamic one, too. How come it is impossible to paraphrase it?

*L'appareil-photo* is not today's *L'éducation sentimentale*, it is not a project intended to be read exclusively through its bold stylistic qualities. There is a plot of high importance. The problem is it does not let itself be recognized at first reading, as the novel during its first chapters deliberately invites the reader to make false (i. e. traditional, i. e. the only possible) presuppositions about its *fabula*. Short afterwards it lets him get completely „semantically lost“. According to Eco, reading involves a constant and simultaneous interplay between several operations of presupposition (in the analytic-philosophical sense of the word). At any moment of the reading process, for instance, we look for contextual signals that make it possible for us to reduce the individual sememes, expressions and phrases to certain *intertextual* and *common frames* bound to a certain *topic*. (Supposing of course that if we are to grasp an utterance the semiotic drift must be stopped at first.) A coherent topical chain within a text makes an *isotopy*. An isotopy identified by the reader at the so called *narrative level* (as opposed to the more elementary *discursive level*) is the very *fabula* of the text. Unfortunately, as we have nothing else but our previous cultural experience to rely on when constructing isotopies, the content of *L'appareil-photo* makes us conclude that there are no isotopies at all in the novel. But is this not logically impossible? How come we manage to read it as a story then? Or, let's rather answer this question first: How come we manage to read it at all?

Eco's interpretative cooperation scheme is entirely unique as for his level of ambition to systematize the interrelation between the intensional and the extensional processes in reading. As there are isotopies waiting to be discovered in the intensional sphere of interpretation, the reader is, in the extensional sphere, incessantly making forecasts about the possible next step of the fabula. It is predominantly this aspect of the reading procedure Toussaint's tricky narrative profits from when making the reader lose semantic control: *L'appareil-photo* consists utterly of false semantic promises. In a deceiving rhythm of periodic interchange within the trichotomy of „false hint -> disclosure -> new false hint“, it does not, throughout all of the 127 pages of the novel, even let the reader realize he is being mystified. This is also where the reader's final (and total) amnesia comes from. The hints consist mainly of subtle rhetorical *topoi*, but also of much less conspicuous linguistic units, such as an aberrant use of syntactic emphasis, denying any *conversational logic* (as defined by Paul Grice). Eco's notion *signal of suspense* comes in handy here. From Eco himself this notion unfortunately got much less systematic attention than it deserved: In confrontation with *L'appareil-photo* it becomes apparent that the suspensive function of such *a priori* „sensitive“ passages of a text as e. g. the *incipit* and the *excipit* (of a text, a chapter, or even a paragraph) can never be overestimated. The discrepancy between the *excipit* of each chapter and the *incipit* of the following one makes the reader repeatedly comprehend he once again let the text fool him into a semantic trap. To explain Toussaint's „frustrating“ narrative method in Eco's terms, the text prevents the reader from writing *ghost chapters*, making him cooperate extensively only to punish him (again and again) for having done so.

In order to finally discover the real isotopy which makes *L'appareil-photo* an integral story, we must proceed one level up within Eco's model, towards the *actantial structures* (in the intensional sphere) and *possible worlds* (in the extensional sphere) of the narrative. These two categories, especially the latter one, enable us to grasp the *topic* of the novel. (Eco makes himself explicit only about the dependence of the *possible world structure* on the topic. On the other hand, he emphasizes elsewhere that the interpretative movement within his scheme is necessarily and always reciprocal. Then why not turn his logical operation upside down and derive the topic from the possible world structure?) The possible world of a text is inhabited by individuals with respective sets of properties. Facing (not only) Toussaint's *L'appareil-photo*, Eco – and any other literary theorist I know of for that matter – can in my opinion be accused of a fallacy: In the language of logical semantics, whatever entity, be it a living creature or not, can stand in the place of an „individual“. Nevertheless, Eco almost never ascribes intentionality or any so called *S-necessary* potential („S-necessary“ meaning indispensable in relation to the fabula) to *things*, reserving these privileges to human characters. And according to me things is exactly what Toussaint's narrative is about. The dynamic interaction between the first person narrator and the objects of everyday life surrounding him in his small world seems to be the main *topic* of the story. This becomes ever more obvious as soon as we take into account the so called *doxical possible worlds* of the narrator: The focal object in his assumptions, beliefs etc. is always the plainest of things, never a person, not to speak of more complex entities such as the world at large. Hence the small possible world of *L'appareil-photo* is literally crowded with entities, all equal in their potential to signify.

And here I've come to my point as far as the nature of the „orthodox“ minimalist narrative is concerned. *L'appareil-photo* appears to be one of the most rigid of metanarratives ever written, constantly triggering semiosis by the means of false promises only to stop the drift

again by instantly adding a new, narratively incompatible false promise. This means that on the „syntagmatic“ level it is – in Eco’s terms – *semiotically closed*. And in fact it seems to be closed even more hermetically when it comes to the „paradigmatic“ semiosis of the cultural *overcoding*. Systematically drawing focus onto things which have never been placed in such a narratively significant, i. e. semiotic, position – the position of a *narrative actant* indeed –, the text dooms any symbolical interpretation to be an *overinterpretation*. It is (as compared to the *contemporary* constellation of cultural presuppositions, which is crucial to emphasize) a text of zero value of semiotic information (as defined in Eco’s *Theory of Semiotics*). It displays nearly no positive affiliation with Western narrative tradition whatsoever. This „double-secured“ closedness of the narrative is what in my opinion makes it *minimalistic*.

As for the analytical potential of Eco’s generally obliterated model of interpretative cooperation, it seems to prove especially productive in interpreting (meta)narrative texts which in some way or other represent a radical rupture in relation to cultural tradition. It makes one remember that without tradition no innovation is possible and that innovative works of art always, by means of omission and negation, refer to the tradition they actually attempt to rewrite. But not only does Eco enable one to measure an avant-garde narrative work against the norms of the period in question. By having integrated the notion of isotopy and the logical concept of possible worlds, he also made it possible to describe the same work from the very inside of its idiosyncrasy.

### III.

My definition of narrative minimalism implies that the text in question, i. e. Toussaint’s *L’appareil-photo*, occupies a unique position in the history of literature. Narrative minimalism should thus be considered a literary event, rather than a literary tendency or style. After *L’appareil-photo*, any one text using the same frustrating technique might possibly be described as „writing-The-Camera-style“, but not as a strictly minimalistic narrative. Some of the major components of this unique minimalism of Toussaint’s can nevertheless be found in many of the novels written by Toussaint’s fellow authors from *Éditions de Minuit*. There seems to have been a style invented or triggered by Toussaint after all, a style for which I as yet do not have a name. What are then the components I have just mentioned?

Firstly, a blatant focus on ordinary things is characteristic for most of the Minuit-authors of the 1980s and 1990s. There is undoubtedly a long tradition of „thing-oriented“ novelist discourse in France, but this time we are, in my opinion, having to do with something quite different from what we have encountered so far: Everybody would agree that the first one to introduce things in the French novel was Balzac. For him, as Roland Barthes said, things were mainly supposed to stand for „the real“. This did not change considerably with Flaubert, who apparently drew the art of integrating things in the fabric of the realist novel into perfection. Later on, things were endowed with extrinsic meaning by Proust, who linked them to the personal memories and feelings of the narrating subject. Robbe-Grillet and his colleagues, finally, decided to make things and their gradual change in time the prominent – if not the only – evidence of literary events. In all these stages of the history of the French novel the events narrated were still provoked by and centered around human characters (even though the characters might not have entered the virtual „stage“ of the novel). In all these stages of the history of the French novel, things were, moreover, still subject to description. In the novels of Jean-Philippe Toussaint and many of his colleagues (particularly Patrick Deville and

Christian Oster), on the other hand, none of this is the fact. Things, mostly undescribed, belong now themselves among the novels' characters. They are highly plot-functional, which leads to a peculiar side-effect: Not only do they possess a certain intentionality, they have also been attributed emotions of their own, as if systematically animated. Meanwhile, the human character seems to have developed in the opposite direction, appearing strongly reified.

Secondly, an inclination towards various kinds of ludic narrative patterns can be observed in the work of the very same Minuit-novelists. I would like to suggest that there is an ontological connection to be drawn between these two phenomena. As diverse scholars (D. W. Winnicott to name just one) have pointed out, playing presupposes psychological tension between the human subject and an object (a thing) to be controlled or controlled by. This assumption may be applicable to the events narrated in the novels of Toussaint, Deville, Oster et al., as well as to the cognitive processes associated with the (often so illusive) reading experience elicited by them. The reader seems to be prone to perceiving such narratives – i. e. narratives that ascribe intentionality and arbitrary plot functions to objects of his own daily experience – as immersive and playful, a disposition which in my opinion is worth further theoretical investigation.

A deeper questioning of the problems mentioned above, most appropriately pursued in the intersection of narratology, psychology and cognitive linguistics, appears ever more useful if we take into account that the works of some of Toussaint's non-Minuit, non-French contemporaries display strikingly similar qualities. E. g. in such internationally acknowledged narratives as the American Nicholson Baker's *The Mezzanine* (1988) or the Norwegian Erlend Loe's *Naiv. Super.* (1996), reality imposes itself upon the narrating subject through individuated everyday objects in a manner reminding of *L'appareil-photo*, and with the same ludic effect. Hence Toussaint's early narratives can, among other things, justly be taken for a symptom of yet another new order of human sensibility.

## Resumé

### I.

Co je to minimalistický narativ a jaké jsou jeho poznávací znaky? Pro mnohé je spojení „minimalistická próza“ jasně vymezeným literárněhistorickým pojmem, přestože někdy – tak jako například John Barth ve své pověstné apologii „A Few Words About Minimalism“ – paradoxně hlásají, že minimalistický literární výraz je odvěkou a neodmyslitelnou součástí veškeré západní tradice. V americkém literárněvědném prostředí se minimalismem většinou míní vyprávěcí próza Raymonda Carvera, Amy Hempelové, Mary Robisonové, Joan Didionové a Ann Beattieové, tj. jeden z literárních proudů 70. let 20. století, vyznačující se strohou popisností a zájmem o všednost a ulpívající údajně „na povrchu věcí“. Pejorativní výrazy „dirty realism“ či „K-mart realism“, s nimiž se lze v souvislosti s touto tendencí americké prózy setkat, svědčí – ještě nápadněji než samotný pojem „minimalismus“ – o pozoruhodně setrvačném smýšlení moderní literární vědy i kritiky. Jako by profesionální čtenář dodnes operoval s představou rovnovážné narativní hierarchie, s jakousi normou vzájemné přiměřenosti „obsahu“ a „formy“: *story*  $\approx$  *discourse*.

V současném evropském úzu má však pojem minimalismus, poslední dobou obzvláště hojně skloňovaný, ještě vratší základ než ve Spojených státech. Při bližším pohledu do odborných publikací a na literární stránky periodik zjistíme, že „minimalistickým románem“ dnes může být prakticky cokoliv, co nečítá „vyšší než běžné“ množství tiskových stran. Jedině tak si lze vysvětlit, že označení „minimalistický“ se dočkal jak italský román *Seta* (1996, česky *Hedvábí*, 2004) Alessandra Baricca, tak román *Kjærlighet* (1997, česky *Láska*, 2002) Norky Hanne Ørstavikové. Jedině, co tato dvě díla spojuje, je totiž to, že obě výrazně narušují onu virtuální rovnováhu *story*  $\approx$  *discourse*, ovšem každé z jiné strany: *Hedvábí* je, jak by pravil Italo Calvino, narativem povážlivě rychlým (*story* > *discourse*), Ørstaviková naopak vypráví „podrobně“ a pomalu (*story* < *discourse*). Tážeme-li se po podstatě narativního minimalismu, nemůže nám takové zjištění nijak výrazně pomoci.

O něco konkrétnější denotát si pojem „minimalismus“ vysloužil ve francouzské literární vědě a světové romanistice, která ho někdy používá jako deštníkové označení pro románovou tvorbu nejnovější generace autorů spjatých s renomovaným nakladatelstvím *Éditions de Minuit*. Předními z nich jsou romanopisci Jean-Philippe Toussaint, Patrick Deville, Marie Redonnet, Jean Echenoz, Christian Oster, Christian Gailly a François Bon. I zde se však odborníci shodli, že jakýkoliv pokus sestavit jeden jediný vyčerpávající katalog jejich společných „minimalistických“ rysů musí nutně ztroskotat. Početné studie věnované jejich tvorbě tak jen oplývají vágními klišé o „neviditelném, skrytém významu“ vepsaném do bílých míst „mezi řádky“, odvolávajícími se na lákavou negativní textovou mystiku à la Derrida, Barthes či Blanchot. Najdou se však i tací, kteří jedinečnost oněch z většiny silně novátorských vyprávění nacházejí naopak v tom, že neznamenají nic jiného, než co se na první pohled zdají znamenat.

Nejčastěji figuruje v textech o současném francouzském „minimalismu“ jméno Jeana-Philippa Toussainta. Moje pojetí minimalistického narativu je zcela v souladu s touto skutečností: Jistě, Toussaint svým debutem *La salle de bain* (1985) inicioval novou vlnu francouzské románové tvorby – tzv. *renouveau romanesque* –, především se však o tři roky později stal autorem textu, který je podle mého názoru krystalickým – a tudíž i jediným –

příkladem narativního minimalismu. Mým prvním cílem tedy bude zformulovat na základě rozboru Toussaintova románu *L'appareil-photo* (1988, česky *Fotoaparát*, 1997) vlastní teoretickou definici minimalistického narativu. Jelikož považuji logický rozpor mezi výše naznačenými interpretačními závěry („minimalistický narativ je především tím, čím není“ vs. „minimalistický narativ je pouze tím, čím je“) za nanejvýš vhodné východisko pro své tázaní, budu se pohybovat především v oblasti literární sémiotiky, jak se ji v teoretickém spisu *Lector in fabula* (1979) pokusil shrnout Umberto Eco. Mým druhým cílem je pak revize a kritika Ecovy dnes již zapomenuté interpretační metodologie a zhodnocení jejích možností na poli dnešní literární vědy.

## II.

Román *Fotoaparát* nemá mezi ostatními „minimalistickými“ ani jinými romány obdoby. Nelze u něj stanovit, zda se v rámci rovnovážné formule *story*  $\approx$  *discourse* vychyluje na tu či onu stranu, a přesto se v něm empirický čtenář – ať už se, řečeno s Umbertem Ecem, jedná o čtenáře „naivního“ či „kritického“ – beznadějně a dokonale ztrácí: jakmile dokončí první čtení, podléhá dojmu zatmění paměti, nedokáže si vybavit průběh děje. Eco by patrně pravil, že se jedná o zdánlivě nemyslitelný narativ, jenž postrádá jak *fabuli*, tak *předmět* (*topic*), o jakési literární *trompe-l'oeil*. *Fotoaparát* však rozhodně není románem bez příběhu, ba dokonce vypráví příběh nanejvýš dynamický. Čím to, že nejsme schopni jej shrnout?

Nejedná se v žádném případě o pouhé stylistické cvičení, děj tu hraje významnou úlohu, román však čtenáře klame: Během prvního čtení nelze jeho děj identifikovat, protože čtenář je textem v průběhu několika úvodních kapitol opakovaně sveden k tomu, aby se dopustil zásadně chybného (protože tradičního, tj. jediného možného) úsudku o povaze *fabule*. Vzápětí nato pak propadá dojmu naprosté „sémantické entropie“. Podle Eca spočívá četba v neustálé souhře několika typů čtenářovy presupozice (v analytickofilozofickém smyslu tohoto slova). V každém okamžiku četby se tak například pokoušíme identifikovat signály, které nám umožní redukovat jednotlivé semémy, výrazy a fráze na základě určitých zažitých *intertextových* a *běžných rámců*, vztahujících se k nějakému *předmětu* (*topic*). Koherentní významovou strukturu vytvořenou na základě jedné série takovýchto redukcí nazývá Eco *izotopii*. Jakmile se čtenáři podaří identifikovat izotopii v narativní úrovni textu, nalezl jeho *fabuli*. Jelikož jsme při konstruování izotopii vázáni svou předchozí čtenářskou a obecně kulturní zkušeností, vede nás dění ve *Fotoaparátu* ke konstatování, že román jakékoliv izotopie zcela postrádá. Je však něco takového vůbec možné? Jak to, že jsme pak schopni a dokonce ochotni číst *Fotoaparát* jako ucelený příběh? Respektive: Jak to, že jsme vůbec schopni ho (do)číst?

Ecovo schema čtenářské spolupráce představuje zcela ojedinělý pokus o systematizaci vztahů mezi intenzionálními a extenzionálními procesy spojenými s četbou. Zatímco čtenář v oblasti intenze odhaluje izotopie, v oblasti extenze formuluje svá očekávání o možném příštím vývoji *fabule*. Právě tohoto aspektu četby využívá Toussaintův zlomyslný narativ plně k tomu, aby čtenáře zmátl: *Fotoaparát* sestává téměř výhradně z falešných sémantických slibů. Obluzuje čtenáře šalivým rytmem o periodě „falešná stopa -> frustrace (odhalení falešné stopy) -> nová falešná stopa“ a po celých 127 stran mu tak ani na okamžik nedovolí uvědomit si, že ho klame. Proto ta závěrečná ztráta paměti. Toussaintovy falešné stopy sestávají jednak z rafinovaných rétorických *topoi*, jednak z méně nápadných jazykových triků, jakým je například nadměrné užívání syntaktické emfáze, popírající základy konverzační logiky (jak je

definoval Paul Grice). Rozmístění falešných stop po textu do značné míry odpovídá Ecovu konceptu *signálu napětí* a pomáhá ho dále rozvíjet: Na příkladu *Fotoaparát* se ozřejmuje, že úlohu takového (Ecem samotným nepříliš konkrétně definovaného) signálu napětí sehrávají například *incipity* a *explicity* (textu, kapitoly, odstavce). V Toussaintově románu totiž mezi explicitem jedné kapitoly a incipitem kapitoly následující většinou zeje nepřekonatelný sémantický rozpor, který převrací veškeré čtenářovy dosavadní dohady. Jak by pravil Eco, román čtenáři důsledně zabraňuje v sepisování *virtuálních kapitol* a opakovaně ho svádí k intenzivní čtenářské spolupráci jenom proto, aby ho za to vzápětí potrestal.

Chceme-li identifikovat pravou izotopii Toussaintova románu, musíme postoupit o jednu úroveň v rámci Ecova schematu výš, k *aktančním strukturám* (v oblasti intenze) a *možným světům* (v oblasti extenze). Tyto dvě pojmové kategorie, především pak kategorie posledně jmenovaná, nám konečně umožní uchopit předmět románu, tj. stanovit, „o čem“ román vlastně vypráví. (Eco hovoří pouze o tom, že *strukturu možného světa* odvozujeme od předmětu textu. Na několika místech však zdůrazňuje, že interpretační pohyb v rámci schematu je vždy a nutně obousměrný. Proč tedy naopak neodvodit předmět vyprávění od struktury možného světa?) Možný svět narativu je zabydlen jedinci opatřenými určitou sadou vlastností. Konfrontace s *Fotoaparátem* usvědčuje Umberta Eca – a spolu s ním i všechny ostatní mně známé teoretiky vyprávění – z pozoruhodného omylu: V jazyce logické sémantiky může stát na místě *jedinice* jakákoliv entita, ať už se jedná o živou bytost či nikoliv. Přesto Eco důsledně popírá, že by neživé předměty mohly v příběhu plnit nějakou tzv.

s-nezbytnou úlohu či disponovat vlastní intencionalitou. Jako by tyto výsady byly nějakým nepsaným zákonem přisouzeny pouze literárním postavám v tradičním slova smyslu. Podle mého názoru jde však v Toussaintově románu především o neživé předměty, o *věci*. Právě interakce mezi personálním vypravěčem a předměty každodenní potřeby, které ho v jeho příznačně malém světě obklopují a dotírají na něj ze všech stran, je tím, co do vyprávění vnáší dynamiku, co jej činí příběhem. Svědčí o tom mimo jiné i tzv. *doxické možné světy* vyprávění: Předmětem vypravěčových tužeb, představ, nadějí atp. jsou vždy věci, nikoliv lidé, o komplexnějších entitách, jako je celek světa, ani nemluvě. Možný svět románu se tak díky věcem jeví být doslova přelidněn a všichni jeho obyvatelé – lidé a věci – jsou si svým významotvorným potenciálem rovni.

Tímto se dostávám ke svému návrhu na sémiotickou definici minimalistického narativu. *L'appareil-photo* je svým způsobem nejdůslednějším z metanarativů: svými nesčetnými falešnými sliby opakovaně spouští literární semiózu, jen aby ji pokaždé vzápětí pozastavil připojením dalšího, nekompatibilního falešného slibu. V „syntagmatické“ dimenzi je tudíž tím, co Eco nazývá *uzavřeným textem*. „Paradigmatickou“ semiózu kulturního *kódu* pak *Fotoaparát* uzavírá ještě těsněji, neboť čtenářovu pozornost neustále poutá ke zcela banálním věcem, s nimiž se čtenář v pozici aktantů literárního vyprávění dosud nesetkal. Jakákoliv nedoslovná interpretace se pak logicky jeví jako brutální akt zneužití neboli *nadinterpretace*. Hodnoceno z *momentální* perspektivy (tj. na základě dobové konstelace kulturního očekávání), jedná se tedy o text o nulovém množství sémiotické informace (jak ji Eco definuje v traktátu *Theory of Semiotics*), o text, který vykazuje zcela minimální pozitivní vazbu na západní vyprávěcí tradici. Právě v této „oboustranné“ uzavřenosti *Fotoaparátu* tkví jeho *minimalismus*.

Ecovo schema čtenářské spolupráce se při rozboru Toussaintova románu projevuje jako vhodné zejména pro interpretaci (meta)narativů, jež se výrazně odchyľují od dosavadních uměleckých konvencí. Umožňuje velmi konkrétními způsoby zohledňovat neopomenutelnou vazbu mezi inovací a tradicí. Kategorie izotopií a možných světů pak napomáhají zcela přesnému popisu jednotlivých odchylek.

### III.

Definuji tedy narativní minimalismus jako jedinečnou literárněhistorickou událost, nikoliv jako literární tendenci či směr. Každý další text, který by po *L'appareil-photo* přišel s toutéž iluzorní narativní technikou, by už nebyl *strictu senso* minimalistický, jelikož by byl napsán ve „stylu *L'appareil-photo*“. Některé z těch rysů Toussaintovy poetiky, jež se ve *Fotoaparátu* stmelily v onu jedinečnou minimalistickou kombinaci, lze však identifikovat i v dílech ostatních autorů nejmladší generace nakladatelství Minuit. Dá se tedy hovořit o Toussaintem více či méně inspirované či Toussaintovi blízké stylové škole. Ony společné rysy jsou převážně dvojího druhu:

Předně se jedná o nápadnou míru pozornosti, již Toussaintovi soukmenovci z Minuit věnují věcem každodenní potřeby. Ohledávání významotvorných možností věcí lze sice v jistém smyslu označit za setrvalý rys francouzské románové tradice, současná románová produkce *Éditions de Minuit* ho však pojímá zcela novým a nepoznaným způsobem. Prvním, kdo se jal cíleně směřovat čtenářovu pozornost k věcem, byl bezpochyby Balzac. Věci v jeho románech, jak je alespoň interpretoval Roland Barthes, nefigurují primárně jako autonomní entity, nýbrž vytvářejí dojem „reality“. Podobně je tomu s úlohou věcí v románech Flaubertových, který umění jejich přirozené integrace do románového světa dovedl k dokonalosti. Vnější významem začaly být obyčejné věci opřádány především v díle Proustově, kde se staly nositeli vypravěčových vzpomínek a nálad. Konečně Robbe-Grillet a další autoři *nouveau roman* učinili z věcí a jejich postupné proměny v čase privilegovaný – či dokonce jediný – viditelný projev románového dění. Navzdory změnám v poetice však francouzský román zůstal ve všech těchto vývojových fázích především románem o člověku (byť dotyčná lidská postava nemusela nutně vstoupit na „scénu“). Věci zůstaly předmětem ozvlášťujícího popisu. V románech Jeana-Philippa Toussainta a jeho kolegů – především Patricka Devilla a Christiana Oстера – je tomu jinak: Věci se zde nepopisují, ale zato vystupují v úlohách rovnocenných s úlohami lidských postav, či dokonce jim nadřazených. Věci jsou tu vzhledem k ději výrazně funkční, což vede k pozoruhodnému vedlejšímu efektu: Věci nejen disponují nepopíratelnou intencionalitou, od nynějška jsou jim dokonce připisovány vlastní city, jsou nenápadně, leč soustavně animizovány. Lidské postavy působí naopak silně zvěčněle.

Dále se u týchž autorů vyskytuje silný sklon ke hře a ludickým vyprávěcím formám. Domnívám se, že tyto dva jevy – věcná perspektiva a hra – spolu úzce souvisí. Víceero myslitelů a teoretiků hry, za všechny jmenujme D. W. Winnicotta, již upozornilo na zásadní úlohu věcí v herním procesu: Winnicott hru definuje jako proces psychické interakce mezi lidským subjektem a věcí, nad níž se subjekt snaží získat kontrolu a která ho tak v jistém smyslu ovládá. Tento poznatek lze vztáhnout jak na události líčené v Toussaintových, Devillových a Osterových románech, tak na průběh jejich četby. Při četbě těchto textů se zdá, že člověk má tendenci vnímat vyprávění, jež obyčejným věcem z jeho každodenní zkušenosti



připisuje dějovou důležitost a intencionalitu, automaticky jako hru. Ověření této domněnky budiž předmětem dalšího bádání.

Hlubší analýza těchto problémů by se musela pohybovat na pomezí naratologie, psychologie a kognitivní lingvistiky a její potřebnost se jeví být poměrně naléhavou, uvědomíme-li si, že Toussaint a jeho francouzští kolegové nejsou v důrazu na věc každodenní potřeby výjimkou. V západní literární produkci posledních desetiletí se najdou i další narativy, jež nápadně podobným způsobem ohledávají banalitu: například romány *The Mezzanine* (1988) amerického prozaika Nicholsona Bakera či *Naiv. Super.* (1996, česky *Naivní. Super.*, 2005) Nora Erlenda Loe. I v jejich podání realita na jedince „tlačí“, i v jejich podání na ně tlačí v podobě obyčejných věcí. Toussaintův minimalistický román *L'appareil-photo* lze tedy v jistém smyslu označit i za důkaz nové lidské senzibility.